FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
10.X.1976 • NR 41 (1453) • ROK XXXI
CENA 5 ZŁ

POLSKIE ODZNACZENIA DLA RADZIECKICH TWÓRCÓW

17 września ambasador PRL w ZSRR Zenon Nowak udekorował odznakami „Zasłużony dla Kultury Polskiej" aktorkę Ludmiłę Kasatkinę, odtwórczynię głównej roli w radziecko-polskim filmie „Zapamiętaj imię swoje", reżysera tego filmu Siergieja Kołosowa, operatora i byłego wykładowcę PWSF w Łodzi Władimira Jakowlewa, scenarzystę Michaiła Kartaszowa oraz zastępcę kierownika II zespołu twórczego „Mosfilmu" Lwa Arnsztama. Ludmiła Kasatkina i Siergiej Kołosow są działaczami Towarzystwa Przyjaźni Radziecko-Polskiej, członkami Centralnego Zarządu tej organizacji.

NAGRODY

SUKCES FILMÓW WOJSKOWYCH

W IX Festiwalu Filmowym Armii Zaprzyjaźnionych, który odbył się we wrześniu w Leningradzie, uczestniczyło 66 filmów dokumentalnych i 20 szkoleniowych, zrealizowanych w wojskowych wytwórniach: Bułgarii, CSRS, Kuby, NRD, Polski, Rumunii, Węgier i ZSRR. Polscy filmowcy odnieśli duży sukces, zdobywając za film „Przełamanie" Kazimierza Sheybala Główną Nagrodę w kategorii filmów szkoleniowych.

Ponadto w kategorii filmów dokumentalno-publicystycznych nagrodzono „Układ Warszawski" Janusza Chodnikiewicza, „Apel zwycięstwa" Edmunda Z. Szaniawskiego i „Bałtycką wachtę" Edmunda Z. Szaniawskiego i Bogdana Świątkiewicza. Główną Nagrodę w tej kategorii otrzymał radziecki film „Spadkobiercy chwały" W. N. Bojkowa i W. W. Wenidkowskiego.

ZŁOTA FREGATA ZA „TAKI UKŁAD"

Jury VII Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Morskich w Szczecinie pod przewodnictwem Bogumiła Drozdowskiego z „Filmu" przyznało „Złotą Fregatę" — nagrodę ministra handlu zagranicznego i gospodarki morskiej reż. Piotrowi Andrejewowi i operatorowi Jerzemu Zielińskiemu za film „Taki układ".

„Srebrne Fregaty" otrzymali reżyser Wiesław Czubaszek i operator Andrzej Dmoch („Ćwiczenia z wytrzymałości") oraz reżyser Juliusz Janicki („Sołdek"). Wyróżnienia przypadły filmom: „Szyper" Piotra Hlinza i Michała Dąbrowskiego, „Dno" Krzysztofa Gradowskiego, „Jeden za trzy" Andrzeja Androchowicza i Władysława Daniszewskiego oraz „Trzydziestolatki" Jana Budkiewicza. Puchary ufundowane przez szczecińskie stocznie im. Adolfa Warskiego i „Parnica" przyznane zostały filmom „Jeden za trzy" Andrzeja Androchowicza i „Sprawdzić się" Jacka Kamińskiego.

„Srebrną Fregatę" w kategorii filmów amatorskich otrzymał Julian Ficek z AKF „Alka" za film „Bywa i tak"; nagrodzona została także Wanda Jurszo z AKF „Cuma" za film „Smak ryby".

FILMY

PRZENIKANIE

W Zespole Filmowym „Pryzmat" Andrzej Kostenko (współtwórca „Żywota Mateusza" i „Rewizji osobistej", operator wielu filmów) przystąpił do realizacji filmu „Przenikanie" według scenariusza napisanego z Maciejem Zembatym. Będzie to historia miłości plastyka i studentki, konfrontacja postaw uczuciowych. W głównych rolach występują Jadwiga Jankowska-Cieślak i Piotr Fronczewski. Operatorem jest Witold Sobociński, scenografem Allan Starski. Produkcją kieruje Zygmunt Król.

„SENSURROUND", CZYLI TRZĘSIENIE... WIDZA

Od 25 września warszawskim kinem „Moskwa" wstrząsa co pewien czas głuchy, dudniący grzmot wydobywający się z kilkunastu potężnych kolumn głośnikowych zainstalowanych pod ekranem i na balkonie. W odpowiednich momentach podyktowanych rozgrywającą się na ekranie akcją filmu „Trzęsienie ziemi" ogłuszeni widzowie czują wibrację foteli i podłogi, a ich ciała przenika dreszcz towarzyszący grzmotom płynącym ze wszystkich stron naraz.

Tajemnica tych efektów ochrzczonych przez wynalazcę mianem „Sensurround", co można by przetłumaczyć na „Wokółczucie", jest dość prosta. Bardzo silne głośniki emitują fale akustyczne na granicy słyszalności oraz poniżej tej granicy. Ucho ludzkie wychwytuje, jako najniższe, dźwięki o częstotliwości 30—35 herców, zaś zakres emitowanych fal mieści się w przedziale 20—45 herców. Część dźwięków niesłyszalnych dla ucha odbieramy w postaci drgań powietrza i przedmiotów. Dźwięki są bardzo silne: około 110—120 decybeli, równa się hałasowi odrzutowego silnika słyszanemu z odległości 80 m. Normalne głośniki kinowe mają moc akustyczną 20—25 watów (domowe radio 2—10 watów), podczas gdy kolumny głośnikowe w kinie „Moskwa" — 1500 watów. Oto całe wyjaśnienie techniczne zagadki. Podobno wrażenia akustyczne podczas seansu są bardzo zbliżone do wrażeń, jakich doznaje się w czasie autentycznego trzęsienia ziemi.

Aparaturę „Sensurround" wypożyczyły u angielskiego dystrybutora „Trzęsienia ziemi" Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, które już w ubiegłym sezonie zorganizowały w Warszawie stałą imprezę pod firmą „Kino-Rewia". Były to występy popularnych zespołów muzycznych połączone z projekcjami atrakcyjnych filmów. Podobnym widowiskiem będą seanse „Trzęsienia ziemi", poprzedzane występami; w Warszawie zainaugurował „Kino-Rewię" zespół czechosłowacki „Komety". Spektakle odbywają się 4 razy dziennie, a bilet kosztuje 100 zł. Aparaturę „Sensurround" wypożyczono na 42 tygodnie. Przewiduje się instalowanie jej kolejno w kinach 5 dalszych miast: Wrocławia, Katowic, Szczecina, Łodzi i Gdańska. W tych miastach oraz w promieniu 50 km od nich film „Trzęsienie ziemi" bez akustycznych efektów będzie wyświetlany dopiero po zakończeniu „Kino-Rewii".

Na marginesie tej inicjatywy pozwalamy sobie wyrazić wątpliwość, czy łączenie wszystkich seansów z występami rewii nie przypomina zbytnio zakazanej przez dobre zwyczaje handlowe sprzedaży wiązanej. W końcu film kupiony został do eksploatacji w kinach, a nie w kabarecie czy rewii. I naprawdę nie każdy musi lubić występy zespołów mocnego uderzenia, zwłaszcza o 11 przed południem...

NOWE KSIĄŻKI

MODELE EDUKACJI

Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury wydał książkę „Modele edukacji filmowej". Tom zawiera prace Janiny Koblewskiej („Współczesne modele edukacji filmowej na świecie"), Krystyny Kuligowskiej („Edukacja filmowa w gminnej szkole zbiorczej"), Henryka Depty („Wychowawcze wartości sztuki filmowej") i Janusza Plisieckiego („Film w zajęciach pozalekcyjnych i pozaszkolnych") oraz obszerny wstęp. Nakład 3 000 egz., str. 158, cena 25 zł.

FESTIWALE

NAGRODA W BESANÇON

W Besançon, we wschodniej Francji, odbył się IV Międzynarodowy Festiwal Filmów Muzycznych i Choreograficznych, na którym polski film telewizyjny „Powrót Artura Rubinsteina" reż. Krzysztofa Rogulskiego zdobył Nagrodę Honorową Jury. Grand Prix przypadła brytyjskiemu filmowi „John and the Magic Musicman" reż. Clarina Scotta.

ROZMOWA Z RICCARDO SALVINO

NIEFILMOWY WŁOCH

Zanim Riccardo Salvino pojawił się w podwarszawskim Rozalinie na planie filmu „Barwy ochronne", odbył się międzynarodowy festiwal filmowy w Sydney, na którym reprezentował włoską kinematografię i gdzie spotkał Krzysztofa Zanussiego.

— Nie spodziewałem się, że to spotkanie przyniesie konsekwencje w postaci mojego występu w polskim filmie. Słuchałem wystąpienia Zanussiego podczas spotkań warsztatowych na marginesie festiwalu i wydało mi się, że właśnie jego koncepcje odpowiadają w sposób idealny moim wyobrażeniom o nowoczesnym kinie, o roli improwizacji, wykorzystaniu dźwięku w spektaklu. Potem okazało się, że mamy wiele wspólnych tematów do dyskusji. Zanussi jest z wykształcenia fizykiem, ja ukończyłem architekturę; film dla nas obu jest tylko jedną ze spraw interesujących i ważnych w życiu. Ostatniego dnia festiwalu Zanussi niespodziewanie zapytał, czy zagrałbym w jego nowym filmie. Zgodziłem się z radością, ale w gruncie rzeczy nie sądziłem, że jest to propozycja aż tak konkretna. Po paru tygodniach przyszła jednak depesza podająca termin zdjęć...

W środowisku młodych polskich studentów, będących bohaterami filmu Riccardo Salvino jest obcym, cudzoziemcem, wnoszącym pewien akcent niespodzianki, chyba także poezji.

— Zanussi szukał podobno właśnie Włocha, ale uparł się, że ma to być Włoch inny niż na ogół w filmie. Ani „latin lover", ani zabawny kudłaty typ z komedii Germiego.

Riccardo Salvino istotnie zaprzecza obu tym popularnym wyobrażeniom. Smukły blondyn o wzroście 195 cm pochodzi z Sycylii, gdzie prócz Arabów pozostawili także dziedzictwo swojej krwi normańscy Wikingowie. Ma w dorobku blisko 25 filmów.

Riccardo Salvino

— Te filmy tworzą dość zaskakujący melanż gatunkowy. Grałem zarówno w komercyjnych filmach akcji, jak i w wybitnych filmach artystycznych, role duże i małe. Obchodzi mnie przede wszystkim atmosfera pracy na planie i osobowość reżysera. Dlatego niewielka rola w „Porwanych zrządzeniem losu" Liny Wertmüller liczy się dla mnie więcej niż niejedna główna rola w filmie komercyjnym. Często nawet mam trudności z przypomnieniem sobie tytułu filmu, pozostają mi w pamięci jedynie partnerzy czy partnerki. Takim przeżyciem był jeden z wcześniejszych moich filmów, „Królowe Dzikiego Zachodu", przy którym pracowałem wspólnie z Brigitte Bardot i Claudią Cardinale jako jeden z braci Claudii. Wielkie wrażenie wywarła na mnie ostatnio Marisa Berenson, z którą spotkałem się przy realizacji filmu „Sposób bycia kobietą" Pavoniego. Wkrótce wchodzi na ekrany dość niezwykły film francuski „Przedsiębiorca pogrzebowy" z Bernadette Lafont, Mireille Darc, Jean-Louisem Trintignant, w którym gram niewielką rolę. Ale, podkreślam, nie mam żadnych oporów przeciw występom w dobrych filmach komercyjnych. Lubię sport, lubię mocne filmy akcji, takie jak „Forza G", w których grałem członka włoskiej ekipy pilotów-akrobatów rywalizujących z wyczynowcami francuskimi i angielskimi.

W Polsce gram nie dla pieniędzy i rozgłosu (choć występ u Zanussiego liczy się zawsze w dorobku aktora), a przede wszystkim dla satysfakcji przeżycia czegoś zupełnie nowego. Trafiłem na wspaniałą pogodę, piękny plener, interesujących ludzi, ciekawą pracę. Czy można sobie wyobrazić lepsze wakacje?

Notował:
OSKAR SOBAŃSKI

CZAS ODNOWIĆ PRENUMERATĘ „FILMU" NA ROK 1977

Zgłoszenia przyjmują Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" i urzędy pocztowe do dnia 25 listopada 1976 r. Nakład jest ograniczony, radzimy więc możliwie szybko opłacić prenumeratę: roczną — 260 zł, półroczną — 130 zł lub kwartalną — 65 zł.

Jednostki gospodarki uspołecznionej, instytucje, organizacje i inne zakłady pracy zamawiają prenumeratę w miejscowych oddziałach RSW „Prasa-Książka-Ruch", w miejscowościach zaś, w których nie ma oddziałów RSW — w urzędach pocztowych. Czytelnicy indywidualni opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych i u doręczycieli. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531—71. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.

Na okładce:

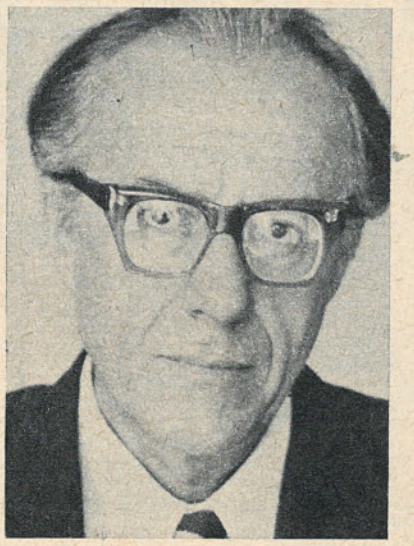
GABRIELA KOWNACKA

Fot. Marek Habdas

Zajmujemy się od dawna problemami związków filmu z innymi dziedzinami sztuki, miejscem filmu w kulturze. Dziś wypowiada się profesor dr ANDRZEJ RYSZKIEWICZ, historyk sztuki, dyrektor Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, autor i współautor wielu fundamentalnych monografii dotyczących historii malarstwa (m. in. „Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok", „Henryk Rodakowski").

FILM – SZTUKA WYOBRAŹNI

Rozmowa z prof. dr. ANDRZEJEM RYSZKIEWICZEM



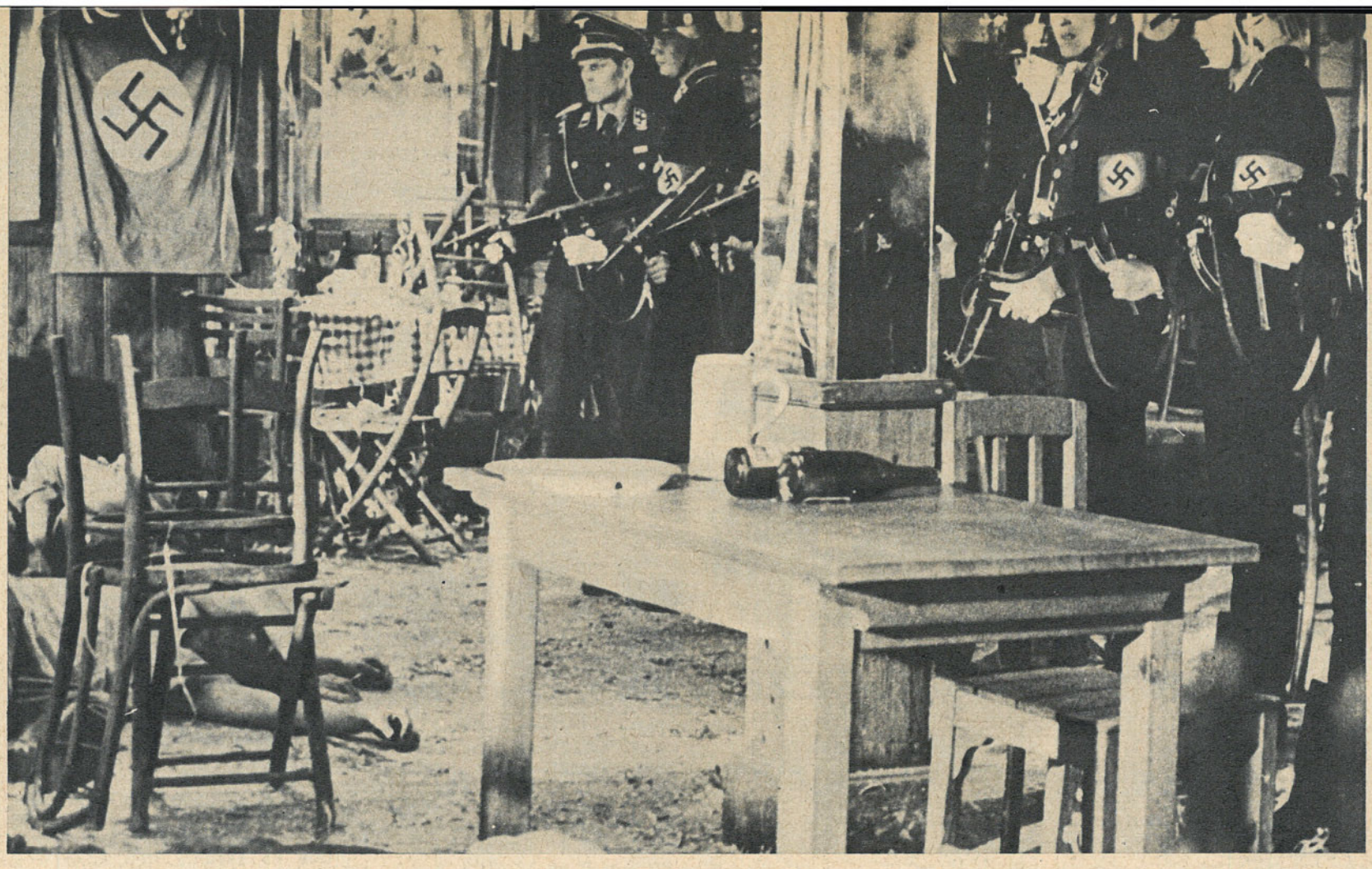
● Panie Profesorze, przeważnie zajmujemy się kinem zbyt wąsko — z perspektywy samego kina; tym bardziej interesujące jest spojrzenie na kino ludzi zajmujących się profesjonalnie innymi dziedzinami sztuki, nauką o sztuce, o kulturze, naukami humanistycznymi. Jak więc patrzy na kino Pan — historyk sztuki?

— Zacznijmy od tego, że jestem amatorem filmu, z tym że słowa „amator" używam w tym znaczeniu, w jakim w XIX wieku mówiło się o amatorze malarstwa. Amator to miłośnik, ktoś, kto lubi, ale nie jest fachowcem. Tak proszę przyjąć moje słowa — jako wypowiedź człowieka, który lubi film, który z sali kinowej korzysta często i odbiera film emocjonalnie, ale filmu nie bada i nauką o filmie zajmować się nie zamierza. Interesuję się filmem z różnych punktów widzenia. Przede wszystkim jako normalny widz, po drugie jako człowiek, który ma pewne zawodowe skrzywienia i patrzy na wszystko pod kątem swoich własnych zainteresowań. Jako historyka sztuki interesuje mnie w filmie sam początek jego dziejów — potrzeba zarejestrowania ożywionego obrazu, oddania ruchu w obrazie; jest to potrzeba, która znacznie wyprzedza powstanie filmu. Interesują mnie również te zjawiska w filmie, które są równoległe i równorzędne z pewnymi prądami sztuki nowoczesnej i stanowią odbicie tych samych postaw i tych samych potrzeb estetycznych, to znaczy film surrealistyczny, ekspresjonistyczny, futurystyczny. Widzę w tych filmach realizację potrzeb ludzi, którzy działali w sztukach plastycznych, współtworzyli prądy i kierunki sztuki nowoczesnej. Ale najbardziej interesuje mnie film — myślę o filmie fabularnym — jako widza, bo mnie wciąga, bo widzę w nim formę sztuki innej, szerszej niż pozostałe. Chcę to wyjaśnić: dawniej, przed wojną, używało się słowa „teatr wyobraźni" w stosunku do spektaklu teatralnego przedstawianego nie na scenie, ale przez radio, czyli takiego, który daje odbiorcy tylko dźwięk, całą resztę pozostawiając jego wyobraźni w najwyższym stopniu, ponieważ nie tylko odwołuje się do wyobraźni widza, ale go wciąga jako współuczestnika pewnego dziania się. Film jest sztuką, w której widz uczestniczy jako współtwórca, którą odbiera w sposób bardzo indywidualny, ale jako człowiek z wewnątrz, nie z zewnątrz. Sam fakt, że jasny jest tylko ekran, stwarza — dla mnie przynajmniej — to, że jestem wciągnięty, jakby wessany w jasną, barwną płaszczyznę ekranu i znajduję się wewnątrz obrazu, ponieważ zewnątrz nic nie istnieje, zewnątrz jest ciemno. I jeżeli film mnie wciągnie, to znaczy — zapomnę na pewien czas, że jestem w sali kinowej i patrzę na ekran, jeżeli będę wewnątrz i będę współuczestniczył

ciąg dalszy na str. 4

Współczesny sposób odczytania literatury

„Ziemia obiecana" Andrzeja Wajdy



„Zmierzch bogów" Luchino Viscontiego

Film odtwarza to, co jest, ale jest 30 czy 100 lat wcześniej

ciąg dalszy ze str. 3

we wszystkich wydarzeniach, które mi przekazuje twórca, to taki film pozostawia mi wspomnienie, daje mi wiele wrażeń, daje mi rozrywkę. Rozrywkę rozumiem nie tylko w postaci zabawy, ale również jako spędzenie czasu w sposób oderwany od zajęć codziennych, a dający mi satysfakcję.

● W tym znaczeniu, w jakim rozrywką mogą być symfonie Mozarta, wiersze Kochanowskiego?

— Po prostu trzeba umieć znaleźć właściwy dla siebie sposób rozrywki. Taką rozrywką jest dla mnie film, ale przyznaję, niestety, coraz rzadziej. Nie dlatego, że film się psuje, ale dlatego, że się starzeję. Coraz rzadziej zdarza się, by film mnie wciągał.

● Co, poza jasnością ekranu, daje Panu to poczucie znalezienia się wewnątrz filmu? Jakie są elementy satysfakcji, którą przynosi kino?

— Film daje mi wiele radości wzrokowych dzięki temu, że ma jedyną według mnie możliwość odtworzenia i to w sposób wierny, to znaczy — taki, jak być mogło, czasów minionych w całej ich estetycznej urodzie. Nie myślę tu o odległej historii, ponieważ film kostiumowy, historyczny przedstawia na ogół wydarzenia z XV czy XVII wieku w oparciu o zupełnie fałszywe przekazy malarstwa historycznego z XIX wieku: to mnie nie bawi. Natomiast możliwość odtworzenia życia w scenerii secesyjnej czy art déco z początku naszego stulecia jest dla mnie czymś urzekającym. „Wielki Gatsby" czy filmy Wajdy, znakomicie operującego obrazem, bardzo dobrze przedstawiona od strony realiów „Zazdrość i medycyna" według Choromańskiego czy interesujące, ściśle jako obraz, „Dzieje grzechu" dają mi możność przeniesienia się w czasy, które są mi bliskie nie historycznie, lecz estetycznie. Możliwość estetycznego współuczestniczenia w pięknym obrazie stworzonym przez wnętrza z 1905 czy 1925 roku, obcowania z ludźmi z tego czasu, bo tak ubranymi, poruszającymi się wśród realiów z zachowanym gestem i sposobem bycia z tamtych lat — jeżeli rzeczywiście artysta potrafi to przekazać, a są tacy artyści i takie filmy — to mnie niezwykle urzeka. Jest to, oczywiście, typowe spojrzenie historyka sztuki, który odcedza od filmu to, co jest realiami, co jest plastycznym obrazem. W innych filmach, na przykład w „8½", „Zeszłego roku w Marienbadzie", nie tylko elementy realne, choć one także, ale sama atmosfera, napięcie, wszystko, co jest między ludźmi, w powietrzu, działa tak sugestywnie, że jestem nagle w środku filmu, wśród tych ludzi i to pozostawia mi wspomnienie na długie miesiące, nawet lata, jak gdyby było jednym z realnych wydarzeń mojego życia. Jest w istocie obojętne, czy przeżywałem w naturze, czy na filmie — przeżycie jest to samo. Film może zrobić na mnie duże wrażenie, chociażby wcale nie aspirował do wielkich wyżyn artystycznych. Wystarczy, żeby był tak dobrze zrobiony, że pozostawi mi w pamięci obraz i wspomnienie nastroju, charakteru, czasem dialogu. Akcja może mi dać dwie godziny sympatycznego spędzenia czasu, ale na ogół niewiele mi z niej pozostaje. Chciałbym być jasno zrozumiany — mam do kina stosunek absolutnie konsumpcyjny: taki film jest dla mnie dobry, który wzbogacił moje wspomnienia lub moją wyobraźnię.

● Na początku naszej rozmowy wspomnial Pan o zainteresowaniu historyka sztuki filmem jako odbiciem pewnych prądów sztuki nowoczesnej.

— „Pies andaluzyjski" otworzył mi w ogóle oczy na widzenie surrealizmu w czasach, kiedy powstawał. Oglądałem ten film, jak oglądam dzieło malowane czy rzeźbione. To dzieło sztuki filmowej było dla mnie tym bardziej interesujące, że stanowiło — nie jeden wyodrębniony, a więc w pewnym sensie martwy przedmiot, choćby najpiękniejszy — ale jak gdyby sposób zarejestrowania myślenia surrealistycznego. Ruchliwość wyobraźni, chorobliwa może, ale jakże wspaniała, zrobiła na mnie wielkie wrażenie. To samo powiedziałbym o „Balecie mechanicznym" lub innych filmach, które są niesłychanie charakterystyczne dla pewnych kierunków sztuki. „Gabinet doktora Caligari" był dla mnie pokazem ekspresjonizmu niemieckiego znacznie bardziej wymownym niż wszelki tekst pisany. A filmy Griffitha pokazały mi w zupełnie innym świetle dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne typu Siemiradzkiego. Przy wszystkich ewentualnych zaletach, jakie temu malarstwu można przyznać, owe wielkie historyczne kolubryny wydały się nagle etykietami na czekoladki, podczas gdy to, co zobaczyłem u Griffitha, było teatrem wielkiej klasy.

● Czy można by powiedzieć, że filmy, oczywiście tylko niektóre filmy, spełniają dziś podobną funkcję, jaką mógłby spełnić obraz malarski dający syntezę pewnego problemu, zjawiska historycznego?

— Nie chciałbym tego łączyć z obrazem malowanym, bo obraz malowany w XX wieku zawsze apeluje do wyobraźni tylko i wyłącznie przez zmysł wzroku. Jeżeli ma przekazać treści dydaktyczne, jest na ogół obrazem paseistycznym. Natomiast film nie jest paseistyczny, ponieważ nie opowiada tego, co było, tylko jakby odtwarza to, co jest, ale jest 30 czy 100 lat wcześniej: jego sugestia — jeżeli ten film potrafi do mnie przemówić — jest tak silna, że czuję się uczestnikiem pokazanych wydarzeń. Z takim filmem identyfikuję się, współtworzę go. „Zmierzch bogów" mógłbym odtworzyć prawie scena po scenie, „Kabaret" ukazał mi problematykę, która mnie poruszyła bardzo głęboko, oddaną w sposób bardzo mi bliski, to znaczy tak, jakbym sam

„8 1/2" Federico Felliniego

ją widział, gdybym był twórcą filmowym.

● Prawie wszystkie przykłady, które Pan wymienił, dotyczyły, jak można by powiedzieć, kina obrazu, a nie kina akcji. Jaki jest Pana stosunek do klasycznego kina akcji, do filmu amerykańskiego z jego dwoma głównymi filarami — westernem i filmem gangsterskim we wszystkich jego odmianach?

— Kult silnego fizycznie człowieka jest urzekający dla każdego chłopca, choćby ten chłopiec miał lat 50; kult silnego, niesłychanie moralnego człowieka, tak typowy dla amerykańskiego westernu, przy perfekcji rzemiosła i schemacie, od którego się nie odchodzi, daje mi tę radość, że z góry świetnie wiem, co w tym filmie zobaczę, i jeżeli jestem w odpowiednim nastroju, chętnie taki film oglądam, wychodzę z niego usatysfakcjonowany. Ale nie powiem, by western mógł mi pozostawić wiele wspomnień. Uważam siebie za człowieka wykształconego w tradycjach kultury europejskiej, które nazywamy śródziemnomorskimi. Film amerykański jest dla mnie interesujący jako przejaw obcej mi kultury, obcej nie w znaczeniu negatywnym, tylko po prostu innej, którą oglądam jak naturalista jakieś przedziwne, nieznane stworzenie. Film amerykański pokazuje mi problematykę życia ludzi o zupełnie innej psychice. Jest to dla mnie egzotyka.

● Pierwszy raz spotykam się z kimś, kto tak wyraźnie rozdziela kulturę Europy od kultury amerykańskiej.

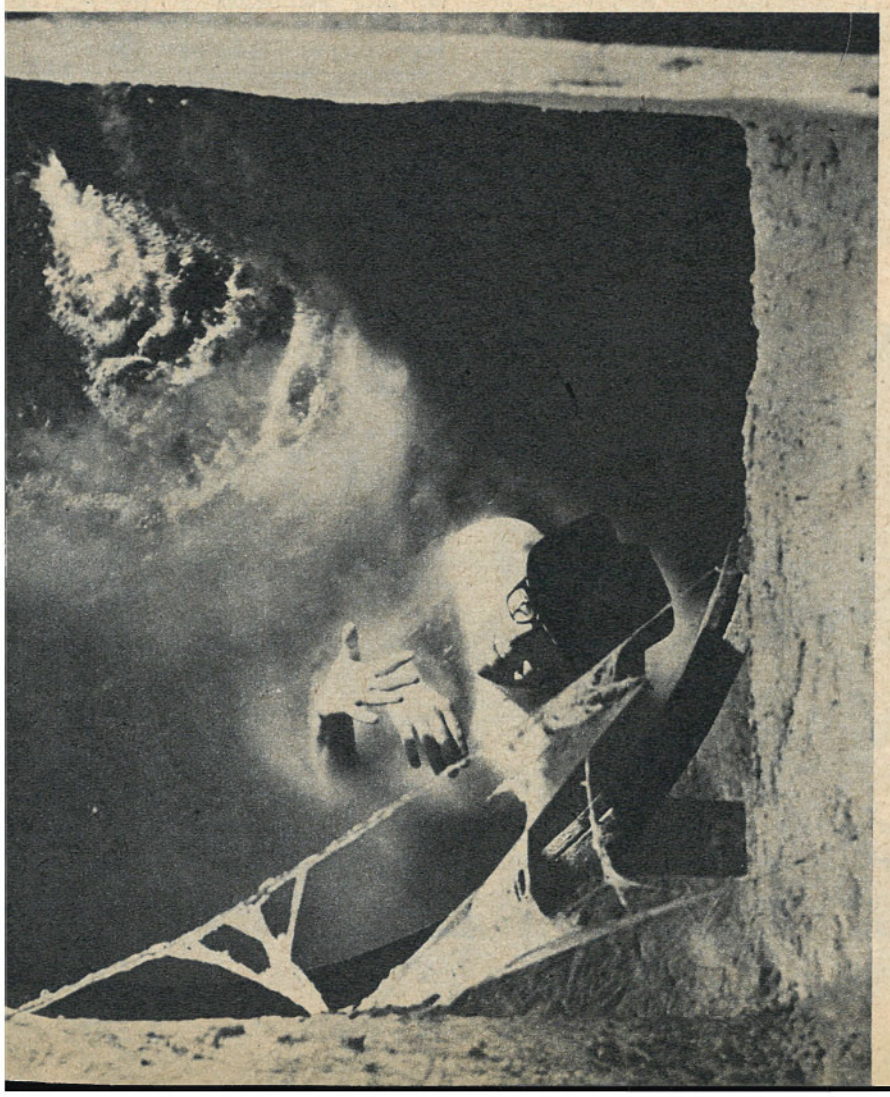
— Bo są zupełnie różne. Ludzie tam inaczej reagują, jeżeli wierzyć filmom i literaturze. Utwory Caldwella czy Steinbecka są niemożliwe w Europie.

● Mówi się o kinie, że jest literaturą XX wieku. Dla Pana jest raczej malarstwem XX wieku. Fabuła nie ma dla Pana zbyt wielkiego znaczenia?

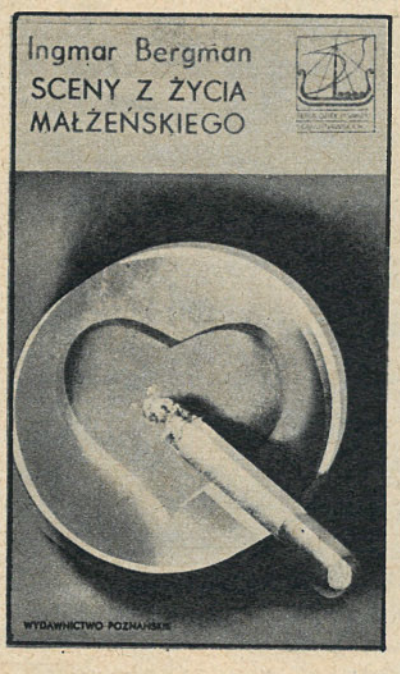
— Ludzie wychowani na literaturze mają inny klucz do otwierania tajemnic kina, ja mam inny. Dla mnie kino jest sztuką wyobraźni. Kino ma tę właściwość, że pozwala się otwierać różnymi kluczami, można do niego wchodzić różnymi drzwiami. Nie zamienię moich drzwi na inne, choć zdaję sobie sprawę, że takie mogą istnieć. Każdy musi reagować zgodnie z własnymi doświadczeniami. Myślę jednak, że kino może być sposobem, współczesnym sposobem odczytania literatury. Wskazałbym na przykład film „Sanatorium Pod Klepsydrą", który o Schulzu, o całej fali gombrowiczowsko-schulzowskiej, o nadrealizmie lat trzydziestych powie widzowi dzisiejszemu i zwłaszcza młodzieży znacznie więcej niż sama książka. Przestaliśmy żyć w kulturze opartej na czytaniu. Czytanie dzieła artystycznie wysoko stojącego jest, niestety, coraz rzadsze. Nie chciałbym mówić, jakie są tego przyczyny, ale ludzie łatwiej niż samo dzieło odbierają rzeczy raz czy dwa razy przeżute — przez obraz telewizyjny, przez komiks, przez inne środki przekazu. I jeżeli książka, nawet trudna książka, dostanie się w ręce wrażliwego i inteligentnego reżysera, jeżeli dostajemy taki film jak „Sanatorium", to możemy powiedzieć, że ludzie oglądając go coś zrozumieli z typu wyobraźni czy charakteru sztuki Schulza, chociaż nie czytali książki. Powiedziałbym jeszcze większą herezję — myślę, że filmy Oliviera przekazują Szekspira ludziom, którzy nie pójdą na „Hamleta" do teatru, nie przeczytają tekstu — i jest to sposób na przekazanie treści, nawet zawartości intelektualnej, a na pewno zawartości imaginacyjnej „Hamleta" człowiekowi współczesnemu.

Rozmawiała:
WANDA WERTENSTEIN

Możliwość estetycznego uczestniczenia



Książki



BERGMAN CONTRA BERGMAN

Nie wiem, czy i kiedy doczekamy się na małych ekranach sześcioodcinkowego serialu Ingmara Bergmana „Sceny z życia małżeńskiego", nie znam też zdania Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów w kwestii zakupu jego skróconej, kinowej wersji. Mam natomiast za sobą lekturę scenariusza i chyba zgodzą się ze mną wszyscy entuzjaści sztuki Bergmana, że jest to doświadczenie wyjątkowe. Tekst dramatyczny — bo ma on taką właśnie formę — dialogów ze skąpymi didaskaliami czyta się znakomicie. Rzecz jednak w tym, iż to dopiero początek intelektualnej biesiady, jaką gotuje scenariusz Bergmana obserwatorom jego drogi twórczej. Tekst odsłania bowiem głębsze pokłady znaczeniowe, uchwytne dla pamiętających „Lekcję miłości" i „Marzenia kobiet", „Wieczór kuglarzy" i „Szepty i krzyki". Stanowi także znakomitą kanwę do refleksji nad rolą scenariuszowej partytury w dokonaniach skandynawskiego reżysera.

Przedkładałbym ten klucz nad autobiograficzny, proponowany przez cytujących błyskotliwy passus wstępu samego Bergmana, w którym przyznaje on, iż pisanie „Scen" zajęło mu trzy miesiące, doświadczanie niemal całe dotychczasowe życie. Po pierwsze dlatego, że opublikowany tekst jest samodzielnie egzystującym dokonaniem artystycznym, doskonałym fragmentem prozy dramatycznej, spowinowaconym silnie z tradycją strindbergowską (do której zresztą Bergman zawsze się głośno przyznawał); nade wszystko zaś należy ściśle do kręgu problematyki, jaką obsesyjnie zajmował się szwedzki reżyser od przeszło trzydziestu lat. Przypomina to zresztą w systematyzującej przedmowie do polskiego wydania Kazimierz Młynarz. Jeszcze dowcipniej czyni to w odautorskim komentarzu sam Bergman, dając jakby ton przewodni dalszej lekturze.

I teraz rozpoczyna się seria niespodzianek: nie zdawaliśmy sobie chyba sprawy z miary autentycznego talentu Ingmara Bergmana jako człowieka p i ó r a. Tak właśnie, dramatopisarza. Nawet wydane u nas scenariusze, poczynając od „Wieczoru kuglarzy" na „Personie" kończąc, były raczej werbalną dokumentacją ekranowych dokonań. Dlaczego tym razem jest inaczej? Odnoszę wrażenie, iż Bergman był i pozostał w daleko większym stopniu człowiekiem teatru, niż o tym mówiło się i pisało. Zwłaszcza ostatnie lata, kiedy na planie filmowym pojawiał się rzadko, a jeśli już, to pracując raczej dla telewizji niż dla kina, pozwoliły na nieskrępowane wypowiadanie najbliższym mu językiem sytuacji dramatycznych. I tu objawił się bergmanowski żywioł.

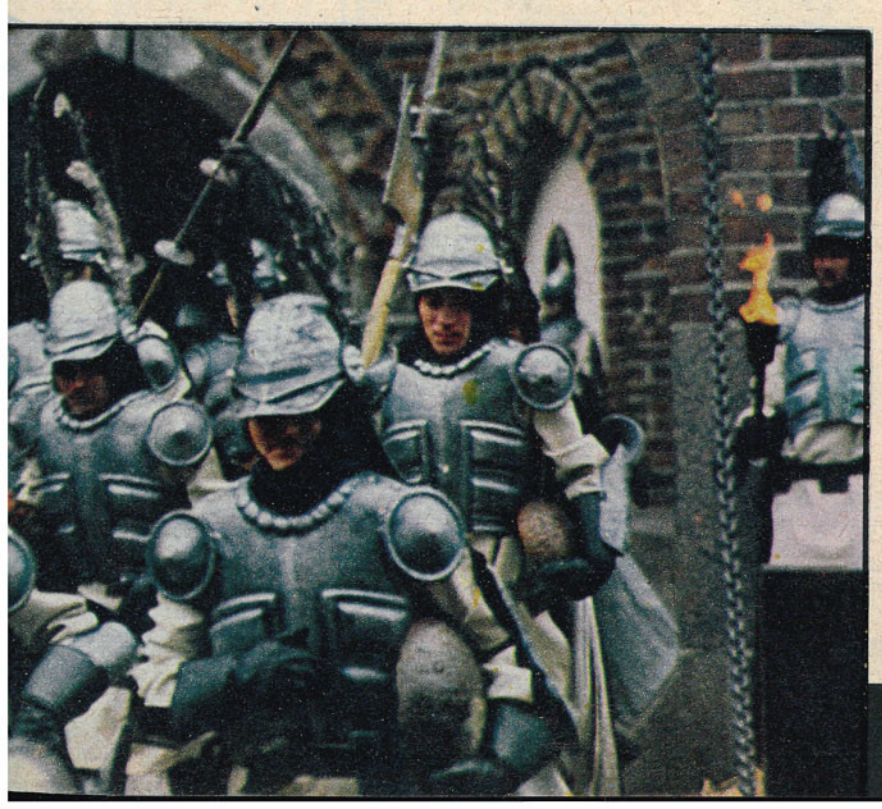
Czytając „Sceny z życia małżeńskiego" w tej perspektywie dochodzimy do niespodzianki kolejnej: właściwie wszystko to, co stanowi kanwę, materię scenariusza, wielokrotnie już było na bergmanowskim ekranie, a przecież dopiero tym razem nabrało autentyczności wyrazu i jednocześnie prostoty. Jest to koncert na jednej, pardon, na dwóch strunach, zdradzający rękę wirtuoza. Nagle też anachroniczne dla nas do niedawna zapożyczenia ze Strindberga i Ibsena obecne w filmach Bergmana objawiają swą rzeczywistą funkcję: są archetypami konfliktu — w jego rozumieniu — permanentnego i tak starego, jak sama instytucja małżeństwa, który rozgrywany bywa tylko w coraz to nowocześniejszych dekoracjach.

I trzecia niespodzianka, która czeka tych, którzy mogą (lub będą mogli) porównać książkę i film. Z konfrontacji tej, nie przesądzającej przecież o ocenie ekranowej wersji, zwycięsko wychodzi Bergman-scenarzysta! Jest bardziej finezyjny, wielowymiarowy w konstruowaniu gamy znaczeń i psychologicznych podtekstów. Czy jest to symptom zmierzchu Bergmana-filmowca? Trudno powiedzieć, chociaż w ostatnich jego dziełach, w „Czarodziejskim flecie" i w „Twarzą w twarz", odczuwa się istotnie jakby znużenie i brak dawnej ekspresji inscenizacyjnej. Tym ciekawsza przygoda ze scenariuszem, który w tym przypadku nabiera waloru partytury pozwalającej śledzić amatorom subtelne dyspozycje tekstu. Doczekaliśmy się chwili, kiedy odbiór filmu stał się tak skomplikowanym i fascynującym zadaniem, jak niegdyś świadome uczestnictwo w koncertach wirtuozów, wymagające poza wyostrzonym słuchem i znawstwem muzyki jednoczesnej konfrontacji z zapisem nutowym. Lektura Bergmana stwarza precedens tych doznań, których do niedawna odmawiano programowo kinu.

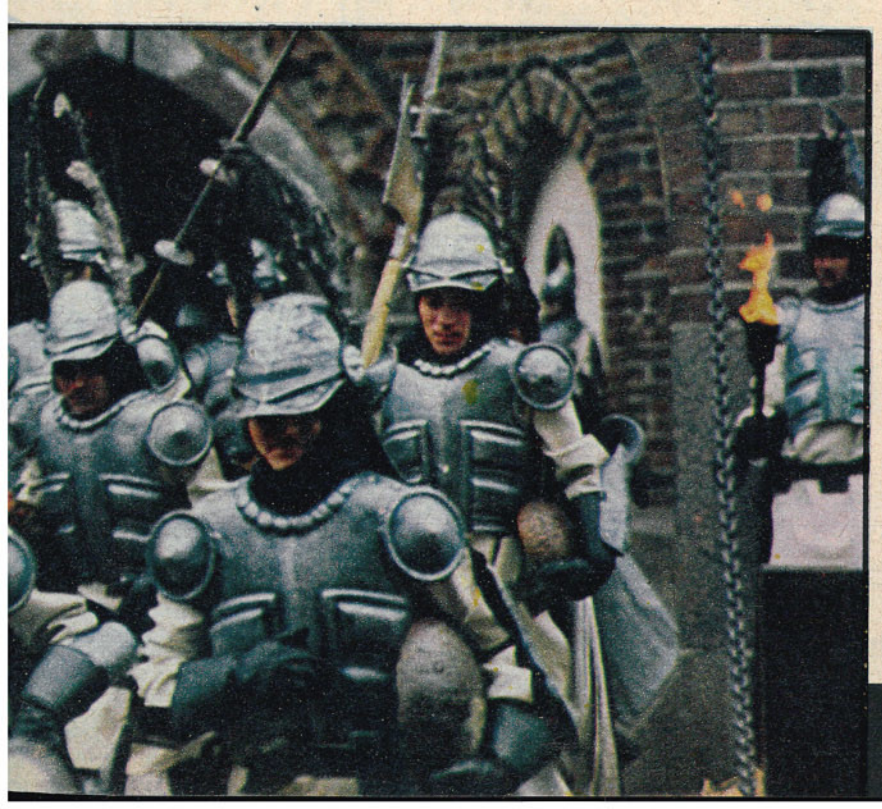
WOJCIECH WIERZEWSKI

Ingmar Bergman: SCENY Z ŻYCIA MAŁŻEŃSKIEGO, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, str. 162

Mahmud Esambajew



Mahmud Esambajew



Chłopcy z jednego podwórka

OD SIEDMIU WZWYŻ (The Seven-Ups). Reżyseria: Philip D'Antoni. Wykonawcy: Roy Scheider, Victor Arnold, Jerry Leon i inni. USA, 1973

Film „Od siedmiu wzwyż" jest wtórny, co nie znaczy, że nie zasługuje na uwagę. Z czystością niemal kliniczną ujawnia słabości, o które podejrzewaliśmy jego znakomitych poprzedników. Może dlatego, że w reżysera zabawił się tym razem producent „Bullitta" i „Francuskiego łącznika", Philip D'Antoni. W systemie amerykańskim producent jest współtwórcą filmu: D'Antoni ma na swoim koncie kamienie milowe w gatunku nowoczesnego filmu policyjnego. Ale dopiero zmiana krzesełka za kamerą pozwoliła odczuć nieobecność Yatesa czy Friedkina.

Pokrowiec twardego, męskiego dramatu nie tłumi już sentymentalizmu. „Od siedmiu wzwyż" jest smutną i banalną jak w podwórzowej balladzie opowieścią o zdradzie przyjaźni. A więc dwóch chłopaków z jednej ulicy, Vito i Buddy. Ten dobry, Buddy, został policjantem, ten zły, Vito, kapusiem i gangsterem. Policjantowi wydaje się, że korzysta z usług przyjaciela-kapusia, ale w rzeczywistości sam nieświadomie dostarcza mu informacji. Intryga zawikłana, narracja niezbyt jasna, a trud jej odczytania okazuje się w końcu nieopłacalny. Przecież to tylko pretekst, aby zlepić w całość sekwencje akcyjne sprawdzone już w poprzednich filmach. Na tym gruncie D'Antoni czuje się znacznie lepiej. Baletowo rozegrana likwidacja gangsterskiej meliny, strzelanina i porwania, a przede wszystkim długa, bardzo długa pogoń samochodowa zatłoczonymi ulicami wielkiego miasta. Zapierająca dech w piersi, ogłuszająca piskiem opon, pełna precyzyjnie wyliczonych, nowych szczegółów, jak te wyrwane drzwi ciężarówki, o którą otarł się pędzący samochód, czy zestrzelona w biegu maska silnika. Ale to tylko film w filmie, techniczna etiuda skomponowana na kamerę, kaskaderów i samochody, która przyozdobić by mogła każdą historię. Niekoniecznie tę o zdradzie przyjaźni.

Wtórność nie jest grzechem w kinie komercyjnym. Widzowie lubią powtórzenia i bez oporów płacą za ich oglądanie. Nieodłączną cechą wtórności jest jednak trywializacja. „Bullitt" i „Francuski łącznik" odsłaniały pod warstwą swoich atrakcji sferę moralnej dwuznaczności. Ukazywały przedstawicieli prawa, którzy w walce z przestępczością posługiwali się metodami przestępców. Była to niegdyś prawda wymagająca odwagi. W tym filmie tajna grupa policyjna o kryptonimie „od siedmiu wzwyż" — aluzja do wysokości wyroków za przestępstwa, które zwalcza — przypomina wprawdzie gangsterów, ale każe nam się wierzyć, że to współczesna odmiana szlachetnych zabijaków Robin Hooda. Jednoczy ich solidarność młodzieżowej bandy. Swój proceder traktują sportowo, jak beztroską, choć niebezpieczną grę. Ich przeciwnicy także trzymają się niepisanych reguł gry. W rezultacie otrzymujemy obraz świata zinfantylizowanego, wielkiego podwórka, na którym toczy się nieustanna zabawa w złodziei i policjantów. Dopiero kiedy jeden z policjantów zginie, honorowe prawidła ulegają zawieszeniu. Policjant musi być pomszczony.

Gdyby D'Antoni był rasowym twórcą, nie tylko solidnym producentem, zapewne w tym właśnie wątku odkryłby wielki temat swego filmu. Temat wykraczający poza krąg zarysowany w „Bullitcie" i „Francuskim łączniku". Nie starczyło mu jednak oddechu. Dlatego widzom „Od siedmiu wzwyż" jako uzupełnienie polecić chciałbym lekturę książki „Człowiek z Säffle" szwedzkiej spółki autorskiej Maj Sjöwall i Per Wahlöö. Chodzi w niej także o zabójstwo policjanta. Tylko że akcja toczy się nie w wymyślonym świecie podwórkowych gangów, ale w konkretnej rzeczywistości społecznej kapitalistycznego państwa. I jest w niej także moralna ocena, do jakiej zobowiązany jest autor wrażliwy na zło trawiące nie duszę jednostki, lecz instytucje w imieniu jednostki powołane.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Miałem dziś ciężki dzień, mamusiu

MÓJ KOCHANY MĄŻ I JA (Mein lieber Mann und ich). Reżyseria: Klaus Gendries. Wykonawcy: Angelica Domröse, Klaus Piontek, Rolf Hoppe i inni. NRD, 1975

W latach pięćdziesiątych podbiły publiczność dwie francuskie komedie: „Tata, mama, gosposia i ja" oraz „Tata, mama, moja żona i ja". Potem pojawił się film radziecki „Babcia, dziadkowie i ja", teraz obraz z NRD „Mój kochany mąż i ja". Wszystkie z jednej parafii komedii rodzinnej, wszystkie traktujące perypetie familijne lekko, z sympatią, lecz i z ironicznym dystansem, ponieważ „i ja" oznacza nie tylko trzeźwe, ale i niejako wszechwidzące spojrzenie głównego bohatera lub bohaterki na swoich bliskich.

Charakterystyczne, że w trudnym gatunku filmowym ta recepta jest niemal niezawodna: ktoś z rodziny przenikliwie obserwuje innych jej członków. Z miejsca rozpoczyna się groteskowa wirówka konwenansów, utartych odezwań, typowych reakcji, szablonowych zachowań, a pusta zdawkowość tych wszystkich zewnętrznych objawów życia rodzinnego, towarzyskiego i zawodowego nieodmiennie powoduje śmiech na widowni, choć przecież spora część widzów także w „Kochanym mężu" zobaczy po prostu siebie, swoje rodzinne wieczory, zabiegane dni i melancholijne zaloty. Warunkiem sukcesu jest jednak właśnie przekroczenie tej bariery. Kiedy widz stwierdza: o, moja żona też tak mówi, jakbym słyszał rodziców itp. — to wtedy bawi się najlepiej, uznaje film za życiowy, bliski i sympatyczny. Tak też jest w przypadku „Mego kochanego męża".

„Kochany mąż" jest aktorem. W filmie Gendriesa, tak jak w rzeczywistości: naprawdę sławnych aktorów jest bardzo niewielu, a reszta to zapracowani ludzie, popularni albo lokalnie, albo tak jak Minhoff, np. wśród młodzieży. Żona owego aktora jest wychowawczynią dziecka, sprzątaczką, kierowcą i kucharką w jednej osobie, a coraz mniej partnerką w życiu. I ta właśnie typowa sytuacja zyskuje niezwykłość przez prosty zabieg: Angelika jest „i ja", tzn. widzi swego kochanego męża z ostrością, która tak rozbawia. Nagrywa i małpuje jego głupie odzywki. Obserwuje bezlitośnie gesty, pozy, pozory: Minhoff jest śmieszny, jak chyba każdy człowiek poddany takiej wiwisekcji, gdy jest w kapciach i małżeńskiej sypialni lub przy kuchennym stole.

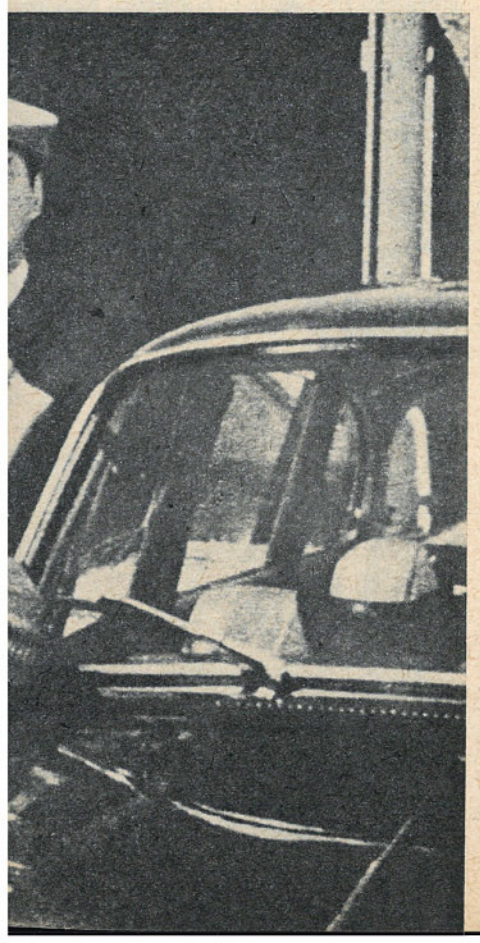
I oto Angelika buntuje się i zostaje (niełatwo) zawodowym kierowcą. Okazuje się wówczas, że emancypacja, równouprawnienie kobiet etc. to raczej pozór, prawna fikcja. Komiczne kłopoty, a przede wszystkim fakt, że literalnie wszyscy, od kolegów-

-szoferów do naczelnego dyrektora widzą w niej ładną kobietę, a nie wzorowego kierowcę-mechanika, jest źródłem zarówno zabawy, jak i niejednej refleksji kwestionującej utarte opinie. A do tego jeszcze mąż-aktor: w fabryce tę „emancypację" uważają za kobiecy kaprys, w domu — za klasowy mezalians (żona Minhoffa kierowcą! — woła mąż), a sama zainteresowana widzi, że rzeczywistość jest inna niż wyobrażenia, stąd też zaskakujące zakończenie filmu.

Siłą „Mego kochanego męża" jest obiektywizm. Autorzy nie forsują żadnych tez: najpierw ukazują typową sytuację zależności, potem równie typową niezależność i, cały czas dbając nie tyle o śmiech, co uśmiech widzów, prezentują paradoksy jednej i drugiej. Efekt: bieganina wokół męża i rozliczenia finansowe dwóch niezależnych osób we wspólnym gospodarstwie są jednakowo absurdalne. Autorom udała się rzecz rzadka: bez żadnego dramatu i nawet wyraźnego konfliktu utrzymali zainteresowanie widza.

„Mój kochany mąż i ja" jest filmem skromnym, autorzy wyznaczyli sobie cele bardzo ograniczone, nie drążą i nie zgłębiają, zadowala ich tylko zewnętrzna obserwacja. Reżyser nie chce być niczym więcej niż solidnym wykonawcą filmu, aktorzy grają na dobrym poziomie, ale kreacji nie ma. Nikt nie wyjdzie z kina wstrząśnięty ani pouczony. A jednak takie filmy są bardzo potrzebne nie tylko dlatego, że pokazują codzienne życie i niełatwe aspekty obyczajowe, psychologiczne, a nawet erotyczne równouprawnienia kobiet. Chodzi też o to, że ten właśnie rodzaj komedii rodzinnej wydobywa z codzienności wszelki pozór, frazes, pusty stereotyp i kompromituje go najskuteczniej, bo przez ośmieszenie.

CEZARY WIŚNIEWSKI



Strzał z korkowca

»Où sont les neiges passées"... gdzie te czasy, kiedy André Cayatte był reżyserem równie niezłomnym wobec nacisków i pokus filmowego komercjalizmu, jak jego bohaterowie, młodzi uczciwi prawnicy — wobec klasowych uwarunkowań aparatu wymiaru sprawiedliwości. Oglądając „Werdykt" nie możemy oprzeć się wrażeniu, że postawa dzisiejszego Cayatte'a bliższa jest skłonnej do kompromisu wyrozumiałości przechodzącego na rentę sędziego Leugena aniżeli bezkompromisowej postawie młodego sędziego śledczego z — powiedzmy — „Czarnej teczki". W porównaniu z dawnymi filmami Cayatte'a, radykalnymi i ostrymi w wymowie, konstruowanymi rygorystycznie niczym mowy obrończe lub prokuratorskie („Wszyscy jesteśmy mordercami", „Sprawiedliwości stało się zadość") — dzisiejsze jego utwory nie są już „czarnymi teczkami" oskarżeń kierowanych pod adresem społeczeństwa burżuazyjnego i zacinającej się machiny sprawiedliwości, czyli przykładem ofensywnego społecznie kina, lecz — co najwyżej — „teczkami kolorowymi", w eleganckich, konfekcyjnych okładkach, kryjącymi werdykty utrzymane w duchu pragmatycznego relatywizmu. Czy Cayatte'a stać jeszcze na realizację filmów „niekonfekcyjnych" w formie, demaskatorskich i śmiałych w wymowie? „Umrzeć z miłości", a być może także „Nie ma dymu bez ognia" każą nam odpowiedzieć na to pytanie twierdząco. Tak, ale... takie filmy jak „Werdykt" usprawiedliwiają z kolei przypuszczenie, że André Cayatte zaczyna już myśleć o spokojnej emeryturze.

Zrealizowany za pieniądze Carlo Pontiego „Werdykt" jest bowiem typowym filmem gwiazdorskim (z Sofią Loren i starym, wciąż znakomitym, Jean Gabinem), a tematem tego utworu jest proces poszlakowy prowadzony przez sędziego Leugena przeciwko młodemu André Leoni, oskarżonemu o gwałt i morderstwo dokonane na córce profesorostwa Chartier. Niezwykle rozbudowana intryga jest majstersztykiem rzemieślniczego kunsztu. Żeby nas jednak nie rozbolała głowa od trudu myślenia, reżyser odkrywa od razu swoją talię kart przed widzem, ukazując obiektywną wersję wydarzeń za pośrednictwem wszelkich możliwych chwytów narracyjnych i pseudonowoczesnego języka filmowego. Więc zeznania oskarżonego i kolejnych świadków ilustrowane są niezliczonymi, krótkimi retrospekcjami, w których motywacje psychologiczne i okoliczności dramatu podane są explicite, bez żadnych dwuznaczności, a poszczególne wątki są ze sobą łączone z zegarmistrzowską precyzją, w czym mają swój udział także wprzęgnięte w tok akcji „publikatory" — prasa i telewizja. A zatem — wszystko już wiemy z góry, żadnych niespodzianek, nic, tylko czekać na końcowy werdykt. Grozi to — oczywiście — nudą. Więc żeby widzowie nie usnęli, nie śpią i scenarzyści, wprowadzając do filmu sensacyjny motyw porwania chorej na cukrzycę żony sędziego Leugena, co — jak słusznie się domyślamy — jest sprawką przedsiębiorczej pani Leoni, przekonanej o niewinności swego syna i usiłującej, drogą szantażu, wymusić na prezesie sądu wydanie uniewinniającego wyroku.

W tym ujęciu problem zbrodni i kary schodzi jakby na plan dalszy, a film staje się pełnym napięcia pojedynkiem między zaślepioną macierzyńską miłością i gotową na wszystko kobietą, a walczącym o życie swej żony (a zarazem i oskarżonego) sędzią Leugen, który, aby wygrać, musi jakoś dojść do ładu z prokuratorem, ławą sędziów przysięgłych, no i z własnym sumieniem. Ten kryminalno-sądowniczy coctail Cayatte przyprawia jeszcze atrakcyjnymi dla masowego widza „dodatkami": szczyptą melodramatu (biedna wdowa po gangsterze!), golizny i perwersyjnego wyuzdania (nieumyślne zabójstwo „świętej ladacznicy", dziewczyny z dobrego, profesorskiego domu zostało sprowokowane jej wyzywającym zachowaniem wobec zakompleksionego młodziana), a także krytycznymi aluzjami pod adresem awersji klasowych bogatego mieszczaństwa.

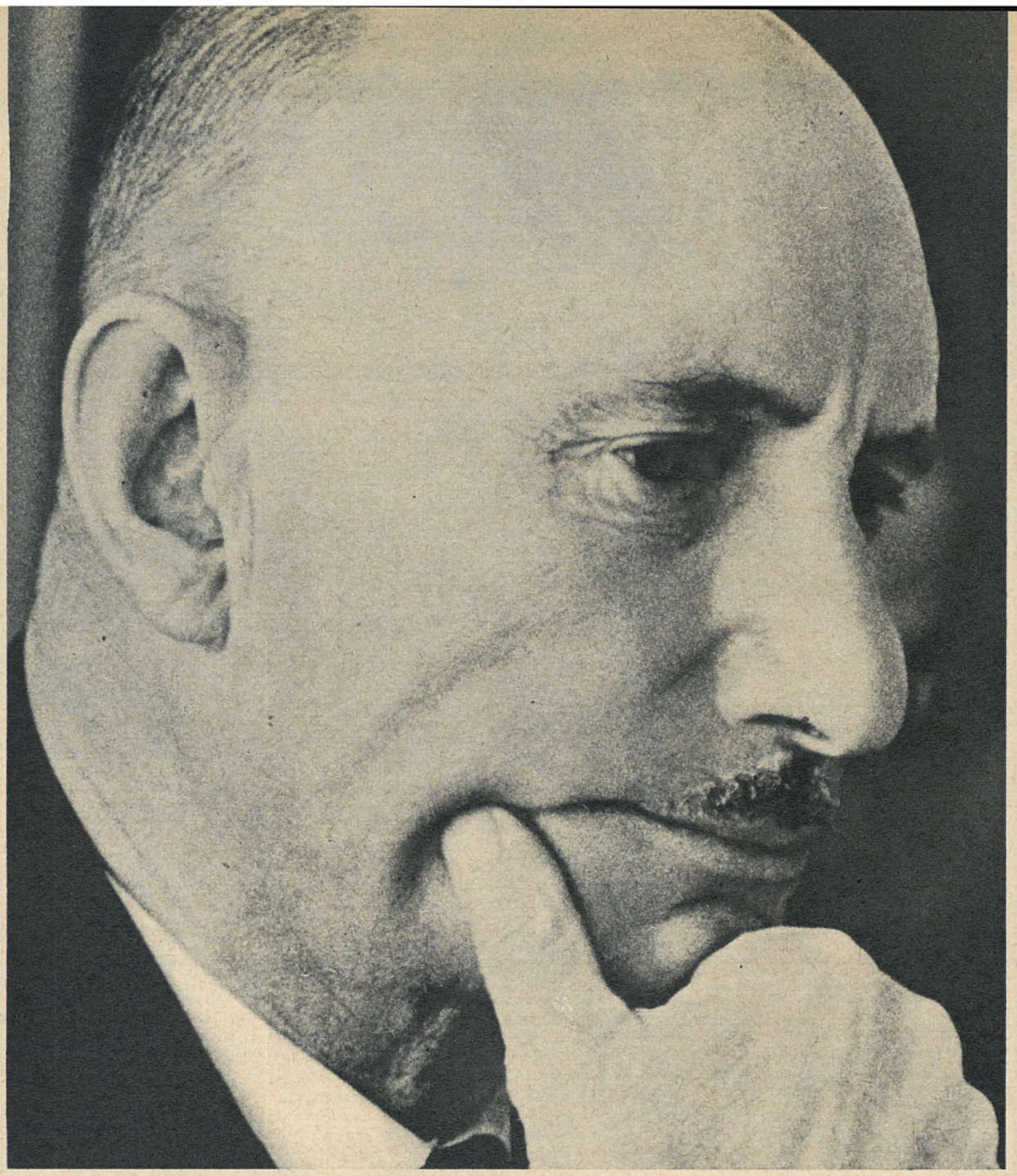
Oczywiście, Cayatte nie byłby sobą, gdyby zrezygnował w „Werdykcie" z moralizatorskiej tezy. Czekamy na nią cierpliwie i długo, aż do kluczowej sceny posiedzenia sędziów przysięgłych, kiedy to sam prezes Leugen zakwestionuje — z ciężkim westchnieniem (35 lat z tym zwlekał) — artykuł 353 kodeksu karnego, umożliwiający wydanie wyroku w procesie poszlakowym na podstawie „wewnętrznego przekonania" sędziów przysięgłych. „Absurdem jest żądać, aby dowody winy, których nie mamy, zastępować »wewnętrznym przekonaniem«" — grzmi papa Leugen głosem oburzonego Katona, aż Temida otwiera ze zdziwienia jedno oko. Młodociany morderca zostaje przez sąd uniewinniony, choć my wiemy, że nie powinien. Ale wiemy także, że i Cayatte nie powinien rozmieniać na drobne swojej dobrej sławy, bo w tak jawnie komercjalnym i sfabrykowanym pod najszerszą klientelę filmie jak „Werdykt" — ten jego atak na irracjonalizm kodeksu karnego ma efekt strzału z korkowca.

Ostatecznym zaś harakiri artystycznym reżysera jest melodramatyczne i absurdalne zakończenie: uniewinniony zabójca obiera drogę cnoty wyzwoliwszy się przy okazji z kompleksów i męczącej kurateli mamusi, ta zaś zdesperowana odejściem jedynaka i śmiercią porwanej zakładniczki — popełnia w efektownym stylu samobójstwo. Sprawiedliwość ludzka została wprawdzie naruszona, ale opatrzność czuwa: śmierć za śmierć — werdykt prawdziwie salomonowy.

Hitchcock zwykł mawiać, że film nie jest kawałkiem sztuki, tylko kawałkiem tortu. „Werdykt" jest kawałkiem sera francusko-włoskiego w bardzo efektownym, eleganckim opakowaniu. Z jednym wątpliwym paragrafem i dwoma niewątpliwymi gwiazdami na okrasę.

ADAM HOROSZCZAK

WERDYKT (Verdict). Reżyseria: André Cayatte. Wykonawcy: Sofia Loren, Jean Gabin, Michel Albertini i inni. Francja — Włochy, 1974



Siergiej Gierasimow: — Znalazłem szczęście w uprawianej sztuce

wiska i wraz z pierwszymi członkami młodzieżowych brygad przyjechał nad Amur budować komsomolskie miasto. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zrealizował cykl filmów, z których każdy na swój sposób stara się wniknąć we współczesność, próbuje pomóc ludziom w zrozumieniu czasów, w których żyjemy, i samych siebie na tle tych czasów. Ujawniają się w tych filmach najlepsze cechy stylu Gierasimowa: skromność, prawda aktorskiego słowa i gestu. Bohaterami są ludzie, których znaczenie mierzy się w skali wartości moralnych.

Przystępując do pracy nad swoim pierwszym filmem dźwiękowym „Siedmiu śmiałych" (1936) Gierasimow pisał: „Chciałbym stworzyć takiego bohatera, którego mógłbym pokochać jak brata, polubić jak przyjaciela, u którego mógłbym zasięgnąć rady w najbardziej nawet osobistych sprawach." Te słowa mogą być mottem całej jego twórczości. Po czterdziestu latach mówi:

— Za jeden z najważniejszych celów sztuki filmowej uważam uczestnictwo w aktualnych problemach naszych dni. Takim problemem była na przykład budowa zakładu przemysłowego nad Bajkałem — punkt wyjścia filmu „Nad jeziorem". Dyskusja na ten temat zmusiła wielu ludzi do zastanowienia się nad przyszłością ojczystej przyrody, jej związkami z człowiekiem, nad odpowiedzialnością, jaką my — współcześni — ponosimy wobec przyszłych pokoleń. Dla bohaterów filmu jest to nie tylko sprawa państwowa, lecz również problem moralny, jako że przyroda w stopniu nie mniejszym niż rodzina, książka, szkoła, uczestniczy w kształtowaniu świadomości człowieka. Czy obowiązuje nas odpowiedzialność wobec przyrody? Czy mamy żyć wyłącz-

SIEMION CZERTOK

Filmowe opowieści Gierasimowa

KORESPONDENCJA WŁASNA

Kiedyś rozmawiając ze mną Siergiej Gierasimow użył określenia „sztuka bez szminki". Zapytałem go wtedy, co rozumie pod tym pojęciem.

Film utożsamia się dziś z rzeczywistością, przeistacza się w proces ujawniania realnych dramatów i wydarzeń, tak dalece rozwinął własne środki wyrazu, iż może obserwować człowieka z równą — jeśli nie większą — głębią i wnikliwością, co literatura. Mówiąc o „sztuce uszminkowanej" mam na myśli profesjonalny nawyk nakładania szminki nie na twarz, lecz świadomość i duszę aktora. Tego rodzaju maska nie ma nic wspólnego z prawdziwą sztuką...

O sztuce samego Gierasimowa powiedzieć by należało, iż nie podlega procesowi starzenia się, ponieważ widz dostrzega w niej rzetelność i prawdę — prawdziwe życie i prawdziwe charaktery. Prawie wszystkie jego filmy stanowią konsekwentną kontynuację „opowieści o naszych czasach". Młody Gierasimow był ósmym w historii — po „siedmiu śmiałych" — uczestnikiem polarnego zimo-

nie dniem dzisiejszym, czy także w imię przyszłości? Ale problem ochrony wód Bajkału — to tylko jedna strona zagadnienia. Zastanawiając się nad tendencjami, jakie przejawia współczesne społeczeństwo, podjąłem próbę określenia trzech odrębnych postaw, jakże charakterystycznych dla obecnych czasów. Reprezentuje je staruszek Barmin, jego córka Lena i kierownik budowy Czernych, komunista z lat sześćdziesiątych, człowiek nowej generacji o szerokich horyzontach, odpowiedzialny za ważną budowę.

W toku tej pracy powstał pomysł filmu „Myśl i serce" poświęconego budowniczym wielkich inwestycji. W tym środowisku problemy estetyki w sposób subtelny łączą się z zagadnieniami życiowych potrzeb ludzi, niezależnie od zróżnicowania ich interesów zawodowych i osobistych. Chodziło nam o tworzenie piękna przez samego człowieka, kształtowanie nowych wartości estetycznych, podjęliśmy próbę wniknięcia w związki pomiędzy człowiekiem a otaczającym go pejzażem miejskim. Nowy gmach, nowe miasto — to swego rodzaju przedłużenie środowiska naturalnego. Tworząc utwór artystyczny nie mogłem, oczywiście, wyodrębnić rozważań nad współczesną architekturą z całokształtu losów ludzi, którzy kształtują jej oblicze. Na pierwszym planie znajdują się więc ludzie — architekci, ale również — niezależnie od zawodowej działalności — ludzkie pasje, trudna miłość łącząca głównych bohaterów.

● Co Pańskim zdaniem łączy tak różne w istocie filmy, jak „Ludzie i bestie", „Dziennikarz", „Nad jeziorem", „Myśl i serce" i „Trzecia córka"?

— Te pięć filmów — to pięć aspektów jednego tematu. A temat jest niewyczerpany: rozmowa o młodym pokoleniu, którego losy szczególnie mnie interesują. Sztuka to walka, a główną siłą w tej walce są młodzi, chociaż w bój prowadzi ich mądrość starszych. Tak było zawsze, tak jest i teraz.

Na tej zasadzie interesowała mnie Tania w filmie „Nad jeziorem", która z podlotka przeistacza się na naszych oczach w samodzielną, myślącą kobietę. Poprzez jej postać starałem się zasygnalizować dążenie charakterystyczne dla młodzieży lat sześćdziesiątych — dążenie do samookreślenia. To samo dotyczy Jury Alabiewa — bohatera filmu „Dziennikarz". Niektórzy krytycy niesłusznie upatrują w nim wyraziciela poglądów i postawy autora. Nic podobnego. Alabiew jest człowiekiem jeszcze nie ukształtowanym i właśnie proces kształtowania jego osobowości chciałem postawić w centrum uwagi. Poglądy autora reprezentuje już raczej Sasza, dziennikarz z uralskiego miasteczka. I wreszcie Ola Wasiliewa w filmie „Trzecia córka". Charakter bynajmniej nie idealny. Jest w niej wiele sprzeczności wynikających z wychowania: uproszczone, a zarazem kategoryczne sądy Oli dają czasem zupełnie nieoczekiwane efekty.

Siergiej Gierasimow, który potrafi wnikliwie badać głębię duszy ludzkiej, tworzyć wierne portrety psychologiczne, jest reżyserem specjalizującym się w filmie aktorskim. Swoje koncepcje realizuje poprzez aktorów, a jego filmy charakteryzuje staranna praca z wykonawcami oraz wyrównany poziom całego zespołu. Gierasimow poszukuje wszystkiego co ludzkie nie tylko w obrazie, lecz również w samym wykonawcy, czyniąc go niejako autorem roli.

— Dążymy do wychowania aktora będącego autorem obrazu, takiego, który potrafi nie tylko wcielić w życie koncepcję literacką i reżyserską, ale i wzbogacić je siłą swego talentu, doświadczeniem, nadać im swoistą, niepowtarzalną głębię...

Połączenia rzeczywistych cech natury ludzkiej z wymaganiami stawianymi przez rolę — oto czego szuka w aktorze reżyser. Z obserwacji studentki, Zanny Bołotowej, jej powierzchowności i cech wewnętrznych powstała postać Tani w filmie „Ludzie i bestie". To samo dotyczy Nataszy Bielochwostikowej grającej Lenę w filmie „Nad jeziorem" i Luby Polechinej z „Trzeciej córki".

Uznając tekst literacki za podstawę twórczości filmowej Gierasimow na ogół sam pisze scenariusze do swoich filmów. Do literatury sięgał częściej we wczesnym okresie swojej twórczości ekranizując „Maskaradę" Lermontowa, „Młodą Gwardię" Fadiejewa i „Cichy Don" Szołochowa.

— Decyzja co do ekranizacji powstaje w wyniku głębokiego i silnego wrażenia, jakie najczęściej wywołuje pierwsze, chociażby nawet odległe w czasie, przeczytanie danego utworu. W miarę upływu czasu decyzja ta dojrzewa i umacnia się. Wciąż powraca się do ulubionej książki i myśli tylko o tym, jakby pomóc widzowi zrozumieć ją i tak samo polubić. Dlatego podjąłem ostatnio realizację czteroodcinkowego serialu telewizyjnego według powieści Stendhala „Czerwone i czarne" — to moja stara miłość. A przy tym Stendhal to wzorzec literatury stawiającej czytelnikowi szczególnie wysokie wymagania.

Wiele dzieł Gierasimowa określa się jako powieści filmowe. Są one wielowątkowe, wypełnione tłumem postaci. Mieszczą obszerne, drobiazgowe analizy ludzkiej duszy i charakteru. W jego twórczości jednak szeroka skala epickiej opowieści nie wyklucza napięcia dramatycznego.

Siergiej Gierasimow coraz częściej sięga do tematyki współczesnej i ma przy tym wyczucie nowoczesności w wyborze środków wyrazu. Dla niego na przykład film fabularny coraz bardziej zbliża się do dokumentu kosztem beletrystycznych zmyśleń. Już „Dziennikarz" zbudowany był nie na zasadzie dramatycznych powikłań, lecz życiowego dramatu. W kolejnych filmach zasada ta nabiera coraz większego znaczenia. Stąd stylistyka jego ostatnich filmów: zachodzi w nich proces, który sam Gierasimow nazwał „starciem szminki".

Siergiej Gierasimow to reżyser, scenarzysta, pedagog, teoretyk, publicysta, aktor, krytyk, działacz społeczny. Ale przede wszystkim artysta, który z młodzieńczą energią kontynuuje poszukiwania nowych dróg w sztuce.

— Trudno w najobszerniejszym nawet wywiadzie opowiedzieć o wszystkim, co człowiek przeżył i przemyślał, choć to stanowi istotę każdej biografii. Rzecz w tym, iż życie, chociaż tak przeraźliwie krótkie — najmniej ze wszystkiego przypomina ankietę personalną. Każdy z moich filmów jest rezultatem wielu rozmyślań, spotkań, sporów, ostrych spięć, argumentów i kontrargumentów. Trzeba innej skali, innych metod konstruowania życiorysu. Mimo to, gdybym moją biografię oparł wyłącznie na zrealizowanych przeze mnie filmach, i tak muszę dojść do wniosku, że znalazłem szczęście w uprawianej sztuce. Sztuce, która tak związana jest z życiem naszego narodu, a która nie zna granic w wyjaśnianiu skomplikowanego, współczesnego świata. ■

„Nad jeziorem"

„Myśl i serce"

„Trzecia córka"

FAKTY

W pięćdziesiątą rocznicę śmierci legendarnego amanta niemego kina Rudolfa Valentino realizację jego filmowej biografii rozpoczął w Hiszpanii Ken Russell. Film ukaże drogę włoskiego emigranta ze slumsów Nowego Jorku na szczyty Hollywoodu — zapewne w zwykłym dla Russella, ekstrawaganckim stylu.

☆

Scenarzysta „Kochaj mnie, Lili", Michel Vianey, debiutuje jako reżyser filmem „Ktoś taki, jak ja, nie może nigdy umrzeć". Będzie to melancholijna komedia, w której małżeńska zdrada posłuży za pretekst do rozważań na temat przemijania czasu, nudy codzienności i wewnętrznego dojrzewania. W rolach głównych Jean-Michel Folon i Francine Racette.

☆

Wielki sukces londyńskiego teatru — psychiatryczna sztuka Petera Schaffera „Equus" — przeniesiona zostanie na ekran przez Sidneya Lumeta. W rolach głównych Richard Burton i Peter Firth, młody wykonawca ze sceny National Theatre.

☆

Ivo Novák, autor „Lata z kowbojem", pozostaje wierny tematyce młodzieżowej. Bohaterem komedii „Siedemdziesiąt kilometrów wolności" jest uczeń szkoły średniej, którego pasję stanowi gra na banjo. Część akcji rozgrywać się będzie w Polsce.

☆

Jako jedna z najpoważniejszych produkcji francuskich roku zapowiadany jest film Francisa Giroda „René la Canne" oparty na wspomnieniach komisarza policji, Rogera Borniche'a. *Podobnie jak Maurice Leblanc posłużył się autentyczną historią Alexandre'a Jacoba dla stworzenia nieśmiertelnej postaci Arsena Lupina, tak i my tworzymy mitycznego bandytę, René, z którym walczy komisarz Marchand, wyznający bardzo specyficzne poglądy na temat porządku publicznego* — wyjaśnia reżyser. Film utrzymany będzie w tonie burleski rozgrywającej się w pierwszych dniach po wojnie. W rolach głównych Gérard Depardieu, Michel Piccoli i Sylvia Kristel.

☆

Zmarł Dalton Trumbo (71 lat), wybitny scenarzysta amerykański i reżyser jednego filmu: „Johnny poszedł na wojnę". W r. 1947 znalazł się na „liście dziesięciu" skazanych przez osławioną Komisję do Badania Działalności Antyamerykańskiej senatora McCarthy'ego na banicję z Hollywoodu za sympatie komunistyczne. Pracował pod pseudonimem i jako Robert Rich otrzymał Oscara za scenariusz „The Brave One". Powrót do normalnej działalności umożliwił mu Kirk Douglas zamawiając scenariusz „Spartakusa".

☆

Zmarł Alastair Sim (75 lat), angielski aktor charakterystyczny, pamiętny z tytułowej roli w filmie „Pan inspektor przyszedł". Specyficzne poczucie humoru uczyniło go poszukiwanym aktorem brytyjskich komedii (grał m. in. w klasycznej „Szajce z Lawendowego Wzgórza"). Jego ostatni film „Ucieczka z ciemności" wszedł właśnie na brytyjskie ekrany.

Sarah Miles i Kris Kristofferson fot. Fox—Rank

Kartka z Hollywood

PRZEDSTAWIAMY IDOLA

Nazywa się Kris Kristofferson. Jest pieśniarzem, kompozytorem i aktorem. Ale był także piłkarzem, bokserem i lotnikiem. Przez pewien czas nosił nazwisko Kris Carson i lansowany był jako młodzieżowy piosenkarz. Ze skutkiem raczej niezadowalającym, bo wtedy porzucił scenę dla wojska. Więcej szczęścia miał w Nashville, amerykańskiej stolicy muzyki w stylu „country". W 1969 roku jego melodyjne piosenki-ballady, śpiewane z gitarą niskim, ciepłym barytonem stały się przebojami. Rok później w Nashville uznany został za gwiazdę roku przez Związek Autorów Piosenek. Śpiewa nadal, ale dziś popularność przynosi mu przede wszystkim ekran. Widzowie polscy znają go tylko z westernu Sama Peckinpaha „Pat Garrett i Billy Kid". Pod kierunkiem Peckinpaha wystąpił także w filmie „Dajcie mi głowę Alfredo Garcii", jeszcze ciekawiej zaprezentował się jako partner Ellen Burstyn w sentymentalnym obrazie „Alicja już tu nie mieszka" Martina Scorsese. Jest osobowością wzbudzającą zaufanie. Pomimo fizycznej siły, którą sugeruje jego mocna sylwetka, unika gwałtu. Takiego właśnie zrównoważonego, męskiego bohatera potrzebuje dziś zmęczona publiczność.

Ale Kris Kristofferson także popełnia omyłki: wielu krytyków nie może mu wybaczyć roli w filmie „Marynarz, który zhańbił się porzucając morze". Nie tyle roli, co udziału w filmie, który Lewis John Carlino, znany scenarzysta, zrealizował na podstawie powieści kontrowersyjnego pisarza japońskiego Yuko Mishimy. Swego czasu wiele pisano o demonstracyjnym samobójstwie tego ostatniego piewcy samurajskich cnót, które w dzisiejszych warunkach nabrały rysów zdecydowanie faszystowskich. Carlino przeniósł akcję powieści do Anglii, zmiana scenerii niewiele jednak pomogła. Jest to makabryczna historia gangu kilkunastolatków mordujących marynarza, który porzuca służbę na morzu z miłości do matki jednego z nich — więc „haniebnie zdradza szczytny obowiązek". Co robi w tym Kris Kristofferson? Jest na ekranie jak zawsze sobą, jego sceny z Sarah Miles promieniują liryzmem i ciepłem, ale widz opuszcza kino buntując się przeciw dwuznacznemu morałowi. O filmie mówi się sporo, nie wnosi on jednak niczego do wizerunku, który aktor stara się zbudować na ekranie. Dlatego z ciekawością oczekuje się następnego jego występu, tym razem u boku Barbry Streisand. Będzie to nowa wersja głośnego niegdyś filmu „Narodziny gwiazdy" (A Star Is Born) realizowana przez Franka R. Piersona, historia kariery piosenkarskiej w epoce Woodstocku, która zawiera elementy autobiograficzne obu gwiazd. Barbra Streisand i Kris Kristofferson śpiewać będą w dodatku własne piosenki, z góry przeznaczone na przeboje.

Leila Sorell

NIEŁATWY MORAŁ

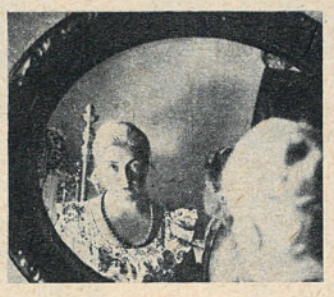
Aktor Siergiej Nikonienko zrealizował już drugi film jako reżyser; tytuł „Tryn-trawa" jest zwrotem idiomatycznym, który po polsku znaczy mniej więcej „Gwizdać na wszystko". Jest to komedia nieco melancholijna, liryczna — ale stawiająca przede wszystkim problem moralny: jak spojrzeć na samego siebie z innego punktu widzenia, ocenić się obiektywnie, zrozumieć? Oto scena początkowa, charakterystyczna dla całości: młody kołchoźnik Stiepan pakuje rzeczy do walizki, gniewnie krzyczy do żony, że dość ma już tego wiejskiego życia i noga jego więcej tu nie stanie. Żona Lidia z łagodnym uśmiechem pomaga mu w pakowaniu, scenie przyglądają się, wymieniając ostrożne komentarze, sąsiedzi. Praktykant w kołchozie, zootechnik Wadim, jest oburzony...

Stiepana gra sam Siergiej Nikonienko, jego żoną jest Lidia Fiedosiejewa-Szukszyn, pamiętna z „Kaliny czerwonej", praktykantem zaś Nikołaj Burlajew. To znakomite trio aktorskie.
W wywiadzie dla „Sowietskiego Filmu" Nikonienko mówi:

— Za najważniejszy temat w sztuce uważam analizę ludzkiego charakteru, motywów postępowania i reakcji. Odnalazłem to w scenariuszu Wiktora Mierieżko poświęconym dramatowi wiejskiej rodziny. Jego sensem jest uświadomienie widzowi, że ludzie powinni odnosić się do siebie ze zrozumieniem i uwagą. Jeżeli tego brakuje, jeżeli „gwiżdże się na wszystko", wówczas rodzina rozpada się. Konflikt pozwala naszym bohaterom inaczej spojrzeć na siebie. Ich wewnętrzna przemiana ważniejsza jest od perypetii fabuły.

A perypetii nie brakuje. Kiedy już Stiepan zdecyduje się pozostać w domu, odejdzie od niego Lidia zakochana w praktykancie. Odjedzie do miasta, ale na krótko. Ta mądra, dobra kobieta rozumie, że jej miejsce jest u boku męża, że szczęście wymaga poświęcenia. Z banalnej sytuacji Nikonienko wydobywa przejmującą prawdę psychologiczną, rozwijając te cechy swego talentu, które doszły już do głosu w jego debiutanckim filmie „Ptak nad miastem".

Lidia Fiedosiejewa-Szukszyn
fot. Sowietskij Film



Irina
Miros

Kartka z Budapesztu

KŁOPOTY Z KOMEDI

W uzdrowiskowej miejscowości Siófok nad Balatonem w ostatnich dniach sierpnia zaroiło się od aktorów, reżyserów, krytyków i dziennikarzy. Przyjechali, aby dyskutować o przyszłości węgierskiej komedii filmowej. Tradycje istnieją — choćby filmy niedawno zmarłego Mártona Keleti, z pamiętnym „Cywilem na stadionie" na czele. Niestety, praktyka ostatnich lat wskazuje, iż twórczość komediowa w filmie węgierskim zanika.

◀ **„Fortepian w powietrzu" Pêtera Bacsó**

— Poza publicznością humoru nie lubi. Cóż z tego, że widzow kają ze śmiechu, kiedy w kilk po premierze reżyser i autor s riusza muszą tłumaczyć się z t tów o zniesławienie? Twórcy ko nikt nie docenia. Kiepski r może zrobić kiepski dramat sp ny, ale otrzyma nagrodę, pon film jego porusza istotne prob Autorem scenariusza komedii być najlepszy literat, a reży filmowiec pierwszej klasy, min film zostanie uznany za dzieło gorzędne...

zniczenko

Nowa rola popularnej aktorki radzieckiej to bohaterka filmu „...i inne oficjalne osoby" powstającego w wytwórni Lenfilm. Jej partnerem jest Wiaczesław Tichonow („Siedemnaście mgnień wiosny"), reżyseruje — Aleksander Gorochow.

Na obradach w Siófok wielu uczestników żaliło się w ten właśnie sposób.

Reżyserzy Péter Bacsó i Frigyes Mamcserov, którzy już niejedną satyrą czy komedią „dorzucili swoje trzy grosze" do dyskusji, winią krytykę. — *Zdarza się* — podkreślali w dyskusji — *iż ostra krytyka odbiera chęć do pracy. A przecież zalety dobrej komedii warto tak samo podkreślić, jak zalety innych filmów artystycznych.*

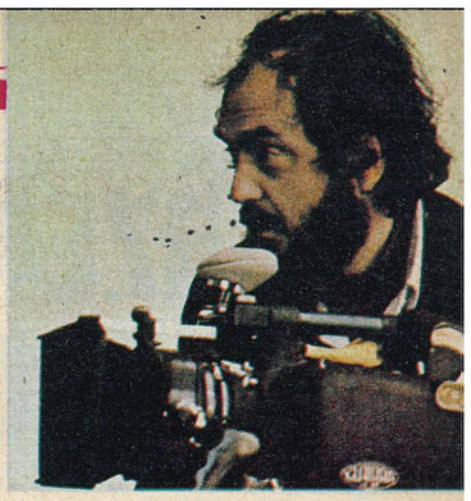
Brak rodzimej komedii potwierdzał fakt, że podczas imprezy wyświetlono przede wszystkim filmy przywiezione przez delegacje z krajów socjalistycznych. Ze Związku Radzieckiego „Trzeba umieć się żenić", z Polski „Awans", z Czechosłowacji „Lato z kowbojem", z NRD „Przypadek milosny". Rumuński reżyser Mircea Moldovan zaprezentował „W trójkę na końcu świata", a Bułgar Edward Zacharjew „Czcigodnych członków towarzystwa". Gospodarzy reprezentował jedynie film Pétera Bacsó „Fortepian w powietrzu".

Może przyszłość przyniesie zmiany? Károly Makk wkrótce już rozpocznie realizację komedii „Pewna moralna noc" (Egy erkölcsös éjszaka), której akcja rozgrywa się w latach dwudziestych.

Z okazji imprezy Węgierski Instytut Filmowy opracował dane statystyczne z lat 1948—1975. Wyprodukowano w tym okresie na Węgrzech 408 filmów, które obejrzało 505 milionów widzów. Ze 114 filmów mających charakter rozrywkowy każdy uzyskiwał przeciętnie 1,6 miliona widzów — niemal 15 procent ludności kraju.

Roland Józef Antoniewicz

KUBRICK: detektyw wobec historii



Stanley Kubrick jest Amerykaninem, który realizuje swoje filmy w Anglii. Pracuje długo, w tajemnicy, na plan nie wpuszcza dziennikarzy. Po „2001: odysei kosmicznej" — „Mechaniczna pomarańcza", obecnie — „Barry Lyndon". Po raz pierwszy od pięciu lat udzielił też wywiadu francuskiemu krytykowi Michelowi Ciment z „L'Express". Oto fragmenty:

● Wywiadów udziela Pan bardzo rzadko — i nie powiedział Pan dotychczas praktycznie ani słowa na temat „Barry Lyndona".

— Kwestia czasu. Film ukończony został zaledwie parę tygodni przed premierą. A w ogóle nie lubię wywiadów: człowiek czuje się zobowiązany do błyskotliwego podsumowania swoich intencji, do mówienia o swoim stylu i technice. Znacznie lepiej robią to krytycy. Poza wszystkim nie zawsze ma to coś wspólnego z tym, co się samemu myśli o własnym filmie.

● Zdaje się, że znowu ma Pan trudności z mówieniem o „Barry Lyndonie". Czy to film bardziej zagadkowy od poprzednich?

— Trudniejszy, jeżeli weźmie się pod uwagę, że nie porusza współczesnych problemów społecznych, które umożliwiają rozmowę wokół filmu, nie o samym filmie. Przy „Doktorze Strangelove" można było mówić o wojnie nuklearnej, przy „Odysei" o inteligencji z kosmosu, przy „Mechanicznej pomarańczy" o przyszłych strukturach socjalnych czy gwałcie.

● Skąd po filmach sytuowanych w przyszłości powrót do historii? I dlaczego książka Thackeraya?

— Istnieje coś wspólnego między filmami science fiction i historycznymi: rekonstrukcja czegoś, co nie istnieje. Dlaczego Thackeray? Znalazłem u niego temat, który dawał niezwykle interesujące możliwości wizualne. To jednak nie jedyny powód... Lubię jego „Targowisko próżności", ale tego nie da się skomasować do rozmiarów trzygodzinnego filmu.

● Książka napisana jest w pierwszej osobie. Dlaczego wolał Pan komentarz w trzeciej osobie?

— Narracja w pierwszej osobie w książce służyła podkreśleniu prawdziwości faktów, a jednocześnie ich deformacji. Wydawało mi się jednak, że film, który ukazuje z jednej strony rzeczywistość, z drugiej — jej deformację przez spojrzenie bohatera, winien być komedią. A ten film nią nie jest.

● Czy nie lepiej było zrezygnować z komentarza?

— Trzeba by było opowiedzieć wiele wydarzeń. Komentarz jest środkiem przekazywania informacji, unikania scen wyjaśniających, stawiania wobec pewnych rzeczy dokonanych.

● Komentarz służy także neutralizowaniu emocji...

— Ale emocje, jeżeli w ogóle można o nich mówić w ten sposób, istnieją także w filmie. Poza tym mogłem zachować metodę uprzedzania o ważnych wydarzeniach zastosowaną przez pisarza. Oczekujemy śmierci synka Barry Lyndona: scena zabawy poprzedzająca ją nabiera wymiaru tragicznego. Jeżeli ktoś zrobi film o katastrofie „Titanica", nie informując co nastąpi, widz straci 90 procent zainteresowania dla wszystkiego, co dzieje się przed zderzeniem z górą lodową. Jeżeli już się wie, napięcie ma inny charakter.

● Niewielką rolę odgrywa w Pana filmie psychologia. Bohater mówi o sobie na początku, potem, w miarę starzenia się, coraz rzadziej.

— Ponieważ jest coraz bardziej samotny. Okoliczności sprawiły, że na początku miał do kogo mówić. Ale po małżeństwie dla pieniędzy zostaje wyizolowany całkowicie ze środowiska, z którym łączyła go jakaś sympatia. Uważam także, że widz domyśla się jego uczuć z reakcji na określone sytuacje, a także z postępowania, które demonstruje w drugiej części. W taki właśnie sposób ukazuję tę historię — poprzez działanie, a nie próby introspekcji w rozmowie z innymi.

● W „Mechanicznej pomarańczy" widz jest przeciwko bohaterowi w pierwszej części filmu, dopiero potem bierze jego stronę. Tutaj nasze uczucia pozytywne i negatywne w stosunku do bohatera od początku się mieszają.

— Thackeray powiedział, że napisał „powieść bez bohatera". Dlaczego nie można by żywić sympatii dla Barry'ego? Ale dlaczego nie być przy tym świadomym jego słabości, ograniczeń, upadków? Zgodnie z tradycyjną definicją z pewnością nie jest ani dobry, ani zły. Ale taka jest większość ludzi.

● Jest Pan słynny z dokładności przygotowań przy podejmowaniu każdego nowego tematu.

— Jestem trochę jak detektyw w poszukiwaniu śladów. Dla realizacji „Barry Lyndona" zorganizowałem cały system fiszek zawierających wszelkiego rodzaju informacje, które mogły być nam potrzebne. Wydaje mi się, że przejrzałem wszystkie istniejące na rynku książki z reprodukcjami, aby wybrać odpowiednie obrazy, z których zostały dokładnie skopiowane kostiumy. Przygotowania trwały rok. Ale kino wymaga zawsze takich poszukiwań, aby opowiadana na ekranie historia była prawdopodobna.

● Czy dlatego zastosował Pan naturalne, istniejące w owej epoce źródła światła?

— Oświetlenie w filmach historycznych wydawało mi się zawsze fałszem. Wnętrze oświetlone świecami jest bardzo piękne i najzupełniej różne od tego, do jakiego przyzwyczaiło nas kino. Użyłem obiektywu 0,7 F Zeissa: jest najczulszym z istniejących. Nigdy jeszcze nie stosowano go przy realizacji filmu. Trzeba było skonstruować specjalną kamerę. W scenach ze świecami stosujemy bardzo niewielkie oświetlenie dodatkowe z góry, ale zasadniczym źródłem światła są świece.

● Jak Pan pracuje z aktorami?

— Omawiamy ogólnie postać, a następnie każdą poszczególną scenę pod kątem zachowania, które często odbija od zasadniczego nurtu opowieści. I wtedy właśnie nadchodzi moment pierwszej próby już w miejscu, gdzie dokonane będą zdjęcia. Zawsze jest to niespodzianka. Trzeba zmieniać dialog, rezygnować z pewnych pomysłów, wprowadzać nowe. Natomiast właściwa realizacja nie nastręcza już problemów. Najtrudniejsze jest doprowadzenie sceny w czasie prób do kształtu, jaki chce się otrzymać.

● Woli Pan sam pisać scenariusze czy we współpracy z innymi?

— Chciałbym bardzo mieć współpracownika, który pracuje na tej samej „długości fal" i który działa inspirująco. Tak było przy pisaniu „2001: odysei kosmicznej" z Arthurem Clarke. Jednym z paradoksów kina jest, iż prawdziwy pisarz nie pisze scenariuszy, chyba, że jest reżyserem — a wtedy pisze tylko dla siebie. I ja to właśnie robię.

● Jest Pan nowatorem, ale nie odrzuca Pan pewnych tradycji.

Uważam, że jedną z największych pomyłek sztuki XX wieku jest obsesja oryginalności za wszelką cenę. Nawet tak wielcy nowatorzy jak Beethoven nie odcinali się całkowicie od sztuki poprzedzającej. Innowacja polega na dążeniu naprzód bez porzucania przeszłości.

PESARO 76

ZGRZEBNY UROK TRZECIEGO ŚWIATA

KORESPONDENCJA WŁASNA

Festiwal (o ile wolno jeszcze używać tak konwencjonalnego, nieomal burżuazyjnego miana) Nowego Kina w Pesaro posiada swój specyficzny klimat i charakter. Chcąc oddać należną sprawiedliwość tej imprezie, trzeba zdać sobie sprawę z jej rozmaitych uwarunkowań i kontekstów, zrozumieć, a przynajmniej wczuć się w atmosferę kraju ogarniętego szaleństwem politycznych dysput i dywagacji, w których rzeczy istotne mieszają się z błahymi, realizm widzenia z iście południowym patosem i demagogią.

Polityczna ranga komunistów i siła zorganizowanego ruchu robotniczego we Włoszech nie wykluczają wcale faktu, że ogół społeczeństwa ma dosyć mgliste wyobrażenia na temat tego, co się dzieje we współczesnym świecie i łatwo ulega zbiorowym psychozom, ideowym modom i emocjom. Szczególną podatność w tym kierunku zdradzają oderwane w pewnym sensie od konkretnej rzeczywistości, karmiące się manną abstrakcyjnych i utopijnych haseł kręgi młodzieżowych intelektualistów spod znaku ultralewicy. To oni, zasobni i wolni od przyziemnych trosk ekonomicznych, odziani w modne, zgrzebne szatki, tworzą ów szczególny pseudorewolucyjny snobizm, szermując plakatowo sloganowym żargonem. To oni bywają często idealnym narzędziem manipulacji w rękach prawicy.

Spośród tych właśnie środowisk rekrutuje się znaczna część publiczności festiwalu w Pesaro, co w decydującym stopniu wpływa na dobór wyświetlanych filmów, postawę widowni oraz przebieg spotkań z twórcami.

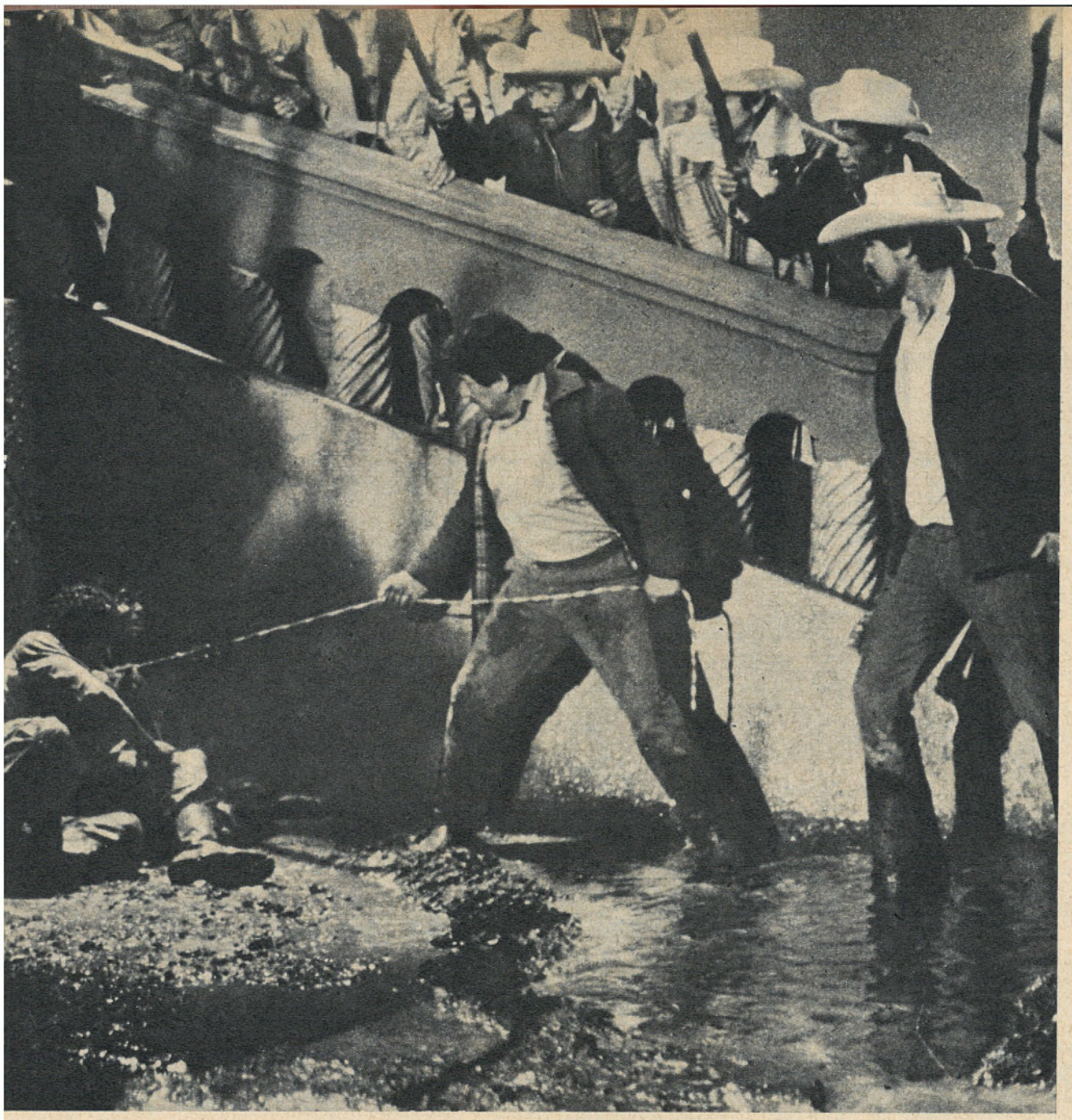
Z drugiej wszakże strony organizatorzy pesaryjskiego przeglądu postawili sobie ambitne zadanie przeobrażenia festiwalu filmowego, który z natury swej jest czymś odświętnym, wyjątkowym, ceremonialnym, w dynamiczny organizm kulturalny promieniujący na cały region a nawet kraj, w ośrodek badań i studiów. Do imprez festiwalowych przynależą zatem organicznie, oprócz tradycyjnego tygodniowego przeglądu filmów (57 długometrażowych, 6 średniometrażowych, 3 krótkometrażowe), m.in. lipcowe seminarium w Urbino na temat: „Tekst filmowy: problemy teorii i analizy" oraz październikowe seminarium w Anconie poświęcone analizie kina włoskiego w okresie faszyzmu. Seminariom i dyskusjom sekundują starannie wydawane zeszyty informacyjne zawierające materiał dokumentacyjny.

Lino Micciché, znany krytyk i *spiritus movens* festiwalu, zwykł powtarzać, że nie jest to impreza przeznaczona dla kinomanów i handlarzy dzieł filmowych, które to kategorie stanowią zresztą — jego zdaniem — ostoję wstecznictwa i konserwatyzmu w kinematografii. Istotnie, zwłaszcza ostatnimi laty, bywalcy Pesaro przyjmują urodę dzieła filmowego raczej z niesmakiem, a w każdym razie podejrzliwie, jako „owoc burżuazyjnych gustów i konsumpcyjnej perfekcji".

„Kiedy powróci Józef" Zsolta Kézdi-Kovácsa (Węgry)

Monograficzne ukierunkowanie programu pozwala na bardziej pogłębioną analizę stanu kinematografii narodowych lub dorobku realizatorów, z drugiej zaś strony przerzuca akcent z poszczególnych dzieł na określone zjawiska, na rzeczywistość, której owe dzieła są świadectwem i znakiem, w której ramach nabierają dopiero ostatecznego sensu i wagi.

W tym roku zobaczyliśmy tedy monograficzny przegląd kina arabskiego, reprezentowanego nie tylko zgodnie z tradycją przez Egipt, któremu poświęcono retrospektywę sięgającą 1939 roku, ale i przez Algierię, Tunezję, Maroko, Kuwejt, Syrię, Liban oraz Organizację Wyzwolenia Palestyny; monografię kina meksykańskiego; przegląd obejmujący 15-lecie twórczości Alexandra Kluge, jednego z najciekawszych, najdrapieżniejszych i zarazem najbardziej hermetycznych reżyserów zachodnioniemieckich oraz około 20 nowych filmów pochodzących głównie z krajów Trzeciego Świata lub podejmujących problematykę Trzeciego Świata. Obecne były również kinematografie niemal nie znane, w rodzaju irlandzkiej lub portugalskiej. Na ekranach czterech festiwalowych kin dominował jednak Trzeci Świat, dominowało kino o polityczno-społecznym ładunku. W zestawieniu z repertuarem włoskich kin komercjalnych program Pesaro stanowił właściwie okno na inny świat, informował o kinematografiach, które nie mają żadnych szans na zdobycie normalnego rynku, proponował dzieła, które mogłyby ewentualnie trafić do tzw. kulturalnej sieci rozpowszechniania.



„Canoa" Felipe Cazalsa (Meksyk)

Odkrycie kina Trzeciego Świata jest odkryciem bardzo cennym i potrzebnym, acz nie wolnym od piętna aktualnych mód intelektualnych i ideologicznych oraz politycznych koniunktur. Swoisty masochizm myślowy każe wielu krytykom i części festiwalowej widowni popadać w bezkrytyczny zachwyt w obliczu prymitywnego schematyzmu i propagandowych uproszczeń, europejskiej raczej proweniencji, w obliczu naiwności i całej nieporadnej zgrzebności owego kina. Ten zachwyt był zbyt ostentacyjny, aby uwierzyć w jego zupełną szczerość. Chwilami wydaje się, że mamy do czynienia ze swoistą odmianą ludomanii. Wydelikacone dzieci urbanistycznej cywilizacji i technologicznego postępu chłoną z bolesnym zachwyceniem obrazki z życia pierwotnego, bezwzględną walkę pasterzy i rolników o byt, surowość nieoswojonej natury, spontaniczność pierwocin rewolucji. Przyjmują uproszczoną, zubożoną wizję świata jak objawienie.

Kino arabskie, które bez względu na różnorodne i oczywiste linie podziału traktuje się jako całość i które właśnie jako całość stanowi ulubiony obecnie przedmiot przetargu, nie przyniosło dotychczas rewelacji godnych niegdysiejszej sławy kina brazylijskiego lub kubańskiego. Problemem nr 1 tego kina jest niewątpliwie określenie własnej tożsamości, znalezienie „nowego" języka zdolnego wyrazić dialektykę sytuacji wewnętrznej i zewnętrznej krajów arabskich, włączyć nurt nieuchronnych przemian w tkankę tradycji kulturowej. Na razie wszakże wykształceni w Europie lub Stanach filmowcy miotają się między konwencjonalną poprawnością a folklorystycznymi wstawkami wokalno-tanecznymi. Uciekając przed hollywoodzką sztampą wpadają w sieci wygodnego schematyzmu. Interpretację wydarzeń zastępują okrzykami. Nie zobaczyliśmy żadnego filmu na miarę Glaubera Rochy, nic, co by nami wstrząsnęło, przygwoździło do ziemi. Nic, co by przyoblekło w jedyny, niepowtarzalny kształt dramat jednostki, zbiorowości lub narodu. Z ekranu wiało nudą, monotonią, szarzyzną. Jedynie pejzaże, stroje i twarze ludzkie nosiły piętno egzotycznej nowości. Reszta była doskonale znana i wielokrotnie powielana. Zaplecze myślowo-ideologiczne tych filmów nie wykraczało poza ogólnikowe hasła.

Na tym tle większą sprawnością artystyczną i większą dojrzałością wyróżniało się kino algierskie. W filmach Mohammeda Buamari „Węglarz" („Al Faham") i „Dziedzictwo" („Al Irt") doszukać się można niezaprzeczalnej wrażliwości plastycznej, ale i próby głębszego, bardziej wielostronnego spojrzenia na rzeczywistość swego kraju.

Automatycznie rodzi się pytanie: w jakiej mierze kino to jest reprezentatywne dla gustów i zainteresowań publiczności arabskiej? Czy znajduje oddźwięk masowej widowni? A może tworzy się je z myślą o bywalcach europejskich festiwali? Może stanowi narzędzie nie tyle wewnętrznych procesów rewolucyjnych, ile epatowania lewackich snobów? Kino polityczne, o ile chce spełniać znaczącą rolę, musi wypracować język dialektycznego, wielopłaszczyznowego dyskursu, język precyzyjny, a jednocześnie trafiający do przeciętnego widza. Ciekawą propozycję w tej materii stanowi portugalski dokument publicystyczny „Bóg, Ojczyzna, Władza" (Deus, Patria, Autoridade) Rui Simoesa — inteligentna, wnikliwa, z marksistowskich pozycji dokonana, synteza najnowszych dziejów Portugalii.

Kino meksykańskie, mimo przeobrażeń strukturalnych, utworzenia Narodowego Frontu Filmowców, szlachetnych intencji i dobrej woli, nie ujawniło również niczego, co by zasługiwało na przymiotnik „nowe". Królowały tu jak zwykle melodramatyczne perypetie, gwałtowne namiętności, krwawe ekscesy, tudzież ludowo-rewolucyjny patos. Jedynie film Felipe Cazalsa „Canoa", relacjonujący w tonacji telewizyjnego reportażu, z paradokumentalnym obiektywizmem, autentyczną historię pięciu młodych ludzi zmasakrowanych przez ogarnięty religijnym fanatyzmem tłum — stanowi godną uwagi propozycję, zapowiadającą być może kierunek dalszych poszukiwań Meksykańczyków.

Trudno, oczywiście, wdawać się w szczegółowe rozważania mając przed sobą ponad 60 tytułów. Traktowane jako świadectwo określonych rzeczywistości politycznych ekonomicznych i społecznych filmy w Pesaro zdradzają pewne wspólne trendy charakterystyczne dla świata, którego obraz przekazują. I tak powraca w nich z uporem temat wyzwolenia społeczno-obyczajowego kobiety; powraca także problem sojuszu kleru z klasami panującymi. I to zarówno kleru katolickiego („Ostatnia Wieczerza" Thomasa Gutierreza Alea, „Canoa"), jak i muzułmańskiego („Dziedzictwo"). Problem znaczenia kleru, potęgi i wpływów instytucji kościelnych różnych wyznań stanowi jedną z kluczowych, dramatycznych kwestii krajów Trzeciego Świata, podobnie zresztą jak zderzenie feudalnej mentalności z nowoczesną technologią.

Największą niespodziankę tegorocznego Pesaro sprawiło, moim zdaniem, kino portugalskie. Oprócz interesującego dokumentu „Bóg, Ojczyzna, Władza" pokazano dwa jeszcze filmy, poetyckie, o ciekawej formule narracji, o niesłychanie powolnym rytmie i urzekającym klimacie. Były to „Tras-os-Montes" Antonio Reisa — dokumentalna właściwie opowieść o zamkniętej i niemal izolowanej od świata społeczności górskiego regionu oraz „Ruiny we wnętrzu" („As ruinas no interior") José de Sà Caetano — historia bardzo kameralna, opowiedziana w niecodziennej poetyce, starająca się oddać atmosferę życia Portugalii lat II wojny światowej. Obydwa filmy mają w sobie coś buñuelowskiego, a zarazem wnoszą własne, odkrywcze widzenie rzeczy, piętno oryginalnego stylu. Nie trafiły one jednak w upodobania publiczności Pesaro podobnie jak delikatny w rysunku portret samotności dwóch kobiet w wielkim mieście — „Kiedy powróci Józef" (Ha megjön József) Zsolta Kézdi-Kovácsa, film kontynuujący tak ważki w swej moralnej pasji intymistyczny nurt kina węgierskiego. Natomiast Gleb Panfiłow pokonał najzagorzalszych oponentów. „Proszę o głos" uznano za wydarzenie artystyczne festiwalu, który tak stanowczo odcinał się od wszelkich więzi ze sztuką.

MARIA KORNATOWSKA

Kraków ocalał

O genezie, wątkach prawdziwych i fikcyjnych nagrodzonego w Gdańsku filmu „Ocalić miasto" rozmawiamy z reżyserem JANEM ŁOMNICKIM.

● Jak narodził się pomysł realizacji tak wielkiej rekonstrukcji historycznej?

— Żeby niczego nie skłamać, to na początku był telefon Kawalerowicza. Propozycja zainteresowała mnie, ponieważ jako piętnastolatek mieszkałem w Krakowie i doskonale pamiętam wyzwolenie miasta. Oczywiście, wspomnienia i informacje rozsiane w najrozmaitszych publikacjach dotyczących wyzwalania naszych ziem to było stanowczo za mało, aby przystąpić do realizacji filmu. Gruntowne przebadanie źródeł zaskoczyło mnie, rzeczywistość daleko przekroczyła moje wyobrażenia o skali tej operacji wojennej.

● Minęło ponad trzydzieści lat od tamtych dni. Czy możliwe jest odkrycie pełnej prawdy po tak długim czasie? Przecież wielu świadków zdarzeń już nie żyje.

— Nie było to łatwe. Bardzo dopomogła mi w tym książka Ryszarda Sławeckiego „Manewr, który ocalił Kraków". Autor był zresztą konsultantem filmu. W jego pracy znalazłem wiele interesujących, już uszeregowanych materiałów. Zgodnie z obyczajami wyniesionymi z dokumentu sam to sobie posprawdzałem, poznałem żyjących jeszcze ludzi, porozmawiałem.

Niestety, ma pan rację, bardzo wielu świadków już nie żyje i wiele zagadek nie da się już chyba nigdy wyjaśnić. Choćby sprawa centralnego kabla i centrali, która miała umożliwić wysadzenie Krakowa, a którą Niemcy podobno mieli w forcie na Pasterniku — do dziś jest niepewna.

● W filmie zdecydował się Pan na koncepcję oddzielnych zapalników, zainstalowanych przy poszczególnych ładunkach wybuchowych, które rozbrajają AL-owcy, AK-owcy i żołnierze radzieccy.

— Tak, ja wymyśliłem taką wersję. Trochę jest to wypadkowa rozmaitych — nie bójmy się tego słowa — mitów, legend, które krążą na ten temat. Ze wspomnień pozostawionych przez kanalarza Bronisława Śliwę wynika, że kable takie były ciągnięte kanałami. Ale co dalej z nimi, nikt nie wie. Legendy legendami, ale fakt rozminowywania tej piekielnej machiny pod Wawelem przez Siemionowa jest wierną kopią autentycznego zdarzenia, które miało miejsce w Częstochowie, gdzie pod Jasną Górą pozostawiono miny z zapalnikami o opóźnionym zapłonie. Reakcja miała nastąpić już po wyzwoleniu miasta. A zatem miałem prawo przypuszczać, że z Wawelem Niemcy postąpili podobnie, zwłaszcza że ogromne ilości materiałów wybuchowych odnaleziono w pałacu Pod Baranami. Ich eksplozja zniszczyłaby cały rynek staromiejski. Tuż po wyzwoleniu wojska radzieckie rozpoczęły rozminowywanie miasta, w tym także rozbrajanie składów Pod Baranami. Miejsca ukrycia materia-

Jan Łomnicki: — Jeszcze żywo pamiętam

„Ocalić miasto"

łów wybuchowych wskazywali żołnierzom ludzie z podziemia. Im to w głównej mierze zawdzięczać można rozbrojenie szeregu pułapek minowych zastawionych przez Niemców niemal we wszystkich ważniejszych punktach miasta, pułapek nieraz bardzo przemyślnych, że wspomnę tu o Poczcie Głównej, gdzie materiał wybuchowy był ukryty w kasie pancernej i miał detonować przy jej otwieraniu.

● A może teraz o postaciach rzeczywistych i fikcyjnych.

— Właściwie poza postaciami historycznymi, sztabem radzieckim marszałka Koniewa, sztabem 59 armii gen. Korownikowa i kancelarią gubernatora Franka — wszystkie inne osoby pojawiające się w filmie to wypadkowa losów wielu ludzi działających w tym okresie w Krakowie. Wszyscy bohaterowie mojego filmu mają swoje odnośniki w rzeczywistości, lecz ich perypetie zmieniane były lub dostosowywane do potrzeb czysto fabularnej opowieści.

Jeśli idzie o skoczków radzieckich, to działały w rejonie Kra-

kowa trzy takie grupy. Historia trójki Siemionowa, pokazana przeze mnie, może przypominać w niektórych partiach to, co zdarzyło się grupie „Głos" kierowanej przez kpt. Michajłowa (pseudonim Jewgienija Bieriezniaka mieszkającego obecnie w Kijowie). Kpt. Michajłow był rzeczywiście przez Niemców więziony. Podczas przesłuchań powiedział, że ma spotkanie ze swoim łącznikiem na krakowskiej „tandecie"; Niemcy znęceni wizją uchwycenia całej grupy przywozili go tam kilkakrotnie. Za trzecim razem w czasie przypadkowej łapanki udało się kapitanowi uciec. W moim filmie ma to nieco inny przebieg, ale w dwugodzinnej opowieści, w której chciałem pokazać także szerokie tło historyczne, trzeba się było decydować na skrótowość i ostre cięcia.

● Niech mi Pan wybaczy, że przerwiemy na moment tę kwestię, ale chciałbym zapytać, na ile w tej historycznej rekonstrukcji, zwłaszcza w jej wątku batalistyczno-epickim, przydało się Panu doświadczenie dokumentalisty. Wszakże w czasie wojny operatorzy posługiwali się taśmą czarno-białą, Pan sceny przygotowania artyleryjskiego i natarcia fotografował na barwnej taśmie. Jednak zdjęcia te do złudzenia przypominają fragmenty zachowanych taśm czarno-białych. Czy to moje złudzenie, czy też Pański świadomy zamiar. Podobne ujęcia, kąty widzenia kamery, panoramy po armatach itd.

— Archiwum WFD znam dość dobrze, zwłaszcza materiały dotyczące II wojny światowej. Nie ufałem pamięci i wielokrotnie sprawdzałem taśmy, porobiłem fotokopie detali uzbrojenia i mundurów i komplet tych zdjęć towarzyszył mi stale w okresie zdjęciowym. Z wielką pomocą przyszedł mi konsultant płk Fryderyk Zbiniewicz z Wojskowego Instytutu Historycznego oraz wspaniały hobbista Bogdan Wiśniewski, który w sprawach mundurowych jest jednym z nielicznych specjalistów w Europie.

Oczywiście, decydująca była pomoc wojska. Wojsko dostarczyło mi ówczesnego uzbrojenia łącznie z czołgami typu T34. Wojsko też pomogło w organizacji wielkich

bitewnych planów. Współpracujący z nami Mosfilm przysłał nawet oryginalne „Tygrysy" i „Pantery". Wiedziałem jednak, że dla odtworzenia atmosfery tamtych lat trzeba to jeszcze sfotografować w sposób możliwie jak najbardziej podobny do kronikalnych zapisów. Stąd wybór operatora — Jerzego Gościka. Zarówno on, jak i współpracująca z nim pani Ewa Strzałka są operatorami Kroniki Filmowej i dokumentu. Kamera z ręki, pewna zamierzona niedbałość kompozycyjna, charakterystyczna dla pracy sprawozdawców wojennych, dały w efekcie wiarygodność, o której pan mówi. Wiarygodność, której wrogiem jest taśma kolorowa demaskująca rekonstrukcję, ale o tym można by napisać cały traktat.

● Powróćmy do fabuły, powróćmy do Krakowa. Cały wątek rodziny Nowackich w wykonaniu rodziny Krzyżanowskich, szef grupy AL i komendant miasta ze strony AK, czy tu można mówić o zbieżności z postaciami autentycznymi?

— W zasadzie tak. Tacy ludzie jak Nowaccy zdarzali się na-

prawdę i można tu chyba mówić o typowości polskich losów. Natomiast sprawa AL i AK, a zwłaszcza wzajemne kontakty obu organizacji, to kwestia bardziej złożona. Wiadomo, że kontakty były nieliczne i dotyczyły raczej średnich szczebli organizacyjnych. Niełatwo jest dziś odtworzyć wydarzenia, których bohaterowie w większości nie żyją, a relacje i wspomnienia są fragmentaryczne, co zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę, że wszystko było wówczas dokładnie zakonspirowane. Oczywiście, starałem się dotrzeć do ludzi, którzy wtedy działali — pomógł mi w tym bardzo krakowski oddział ZBoWiD-u organizując spotkania i przygotowując materiały. Jasne, że u podstaw mego fabularnego opowiadania jest rzeczywistość. Ale resztę należało odtworzyć z wyobraźni.

● Wspomniał Pan o typowości polskich losów. Czy nie wydaje się Panu, że historia jednego z głównych bohaterów, Nowackiego, powtarza pewien charakterystyczny stereotyp dość często stosowany w polskiej sztuce. Najpełniej wyraziło się to w losach Jasia Krone z „Pokolenia" Andrzeja Wajdy. I tu, i tam tchórzliwy z początku człowiek, który włącza się dość opornie — jakby na przekór sobie, do czynnego działania przeciwko hitlerowcom, urasta do rangi bohatera tragicznego i patetycznego zarazem. To on płaci głową za całą akcję, a jednocześnie swoją śmierć przyjmuje z godnością, męstwem i hartem.

— Nie mogłem mego bohatera wprowadzić w opowiadanie gotowego do poniesienia pełnej ofiary, aż do utraty życia. Byłoby to niezgodne z moim poczuciem rze-

czywistości. Oczywiście, można to było zrobić na dziesięć różnych sposobów i być może w rozwiązaniu, jakie przyjąłem, pojawia się moment — jak pan to nazywa — stereotypowy, ale moje intencje i sądzę, że również intencje Andrzeja Szczypiorskiego, autora noweli, były zupełnie inne. Postać, o której mówimy, a nie ukrywam, że zależało mi na niej ze względu na wyraźne dla mnie związki tej postaci z rzeczywistością osobiście przeżytą, chciałem uczynić jak najpełniejszą.

Nie zgodzę się też z pańskim sformułowaniem, że Nowacki jest tchórzliwy. Jest to człowiek o dużym poczuciu odpowiedzialności. Przez cztery lata ochraniał swoich bliskich i niełatwo mu było, kiedy wolność była o krok, podejmować decyzje, które dotyczyły nie tylko jego osoby. Ale chętnie zgodzę się z pańskim spostrzeżeniem, że w tej postaci tkwią dalekie odnośniki do tak wspaniałych i komplementujących przykładów, jak ten z Jasiem Krone.

● Problem ten zobaczyć można w jeszcze szerszym kontekście aniżeli tylko podobieństw konstrukcyj-

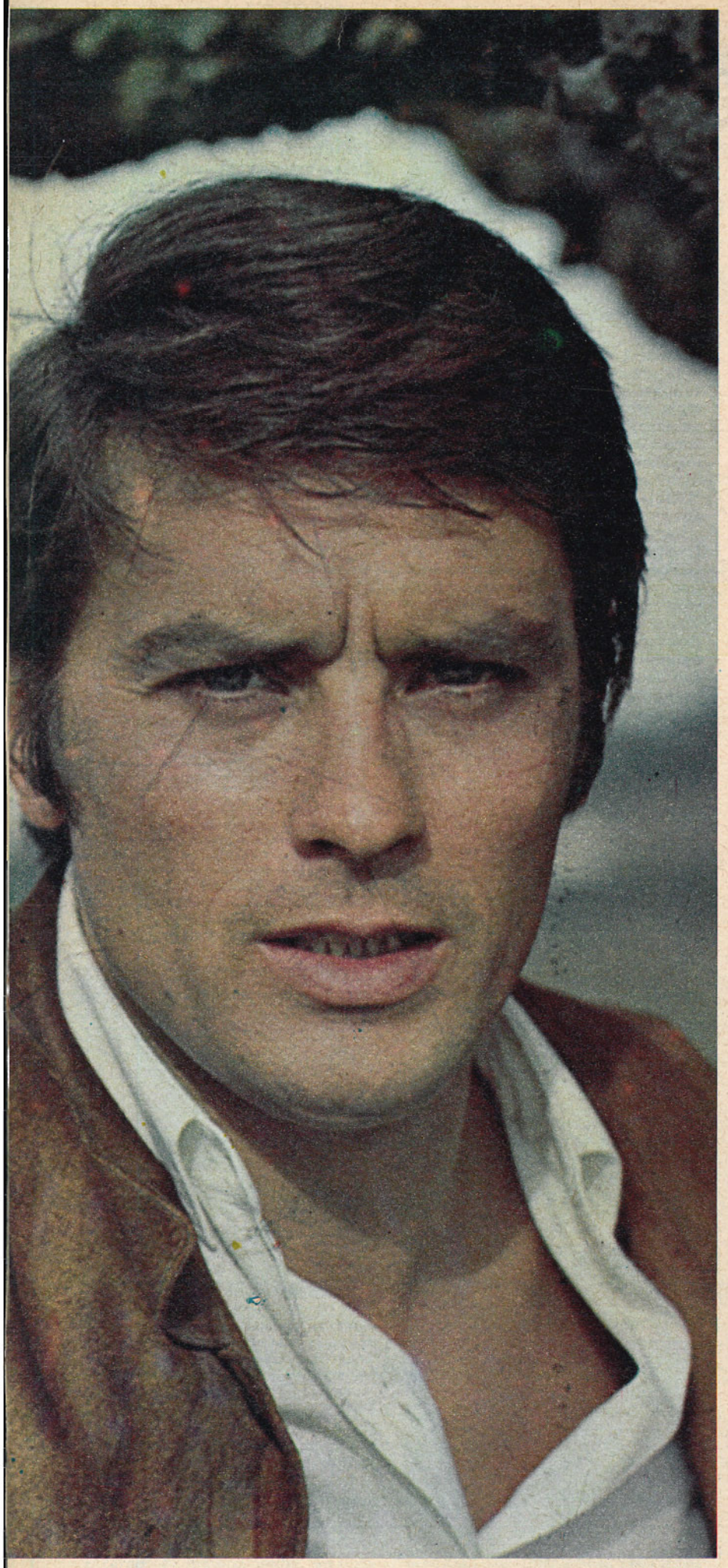
nych poszczególnych filmów. I to z mego punktu widzenia będzie komplement pod Pańskim adresem. W polemice dotyczącej oceny ludzkich postaw przyjmowanych wobec wojny, wobec okupanta — Pański film zdecydowanie opowiada się po stronie postawy aktywnej. Nie kucanie, przy-

siadanie i biologiczna potrzeba przetrwania, choćby cudzym kosztem, ale bohaterski zryw, choćby strachem podszyty i opłacony własnym życiem, wydaje mi się wartością godniejszą upowszechniania.

— Ludzie, którzy obserwują te sprawy z dystansu, mogą je dzisiaj tak wyraźnie dzielić. Przecież wtedy decydował o tym po prostu przypadek. A poza tym chyba pan wie, jaki to był niekiedy dziwny splot odwagi i bojaźni, wiary i nadziei, i zwykłej, ludzkiej chęci przeżycia. Przepraszam, zna pan to z literatury. Ale ja to jeszcze żywo pamiętam.

Rozmawiał:
CZESŁAW DONDZIŁŁO

Na zdjęciach: Jan Lomnicki na planie filmu „Ocalić miasto"



Artysta i biznesmen

Alain Delon

ZAWODOWIEC

Kiedy u progu lat sześćdziesiątych Alain Delon zagrał w filmach Viscontiego i Antonioniego — Roger Boussinot, charakteryzując postać Delona w swej „Encyklopedii kina", napisał, że dzięki temu „przystojny amant nie zostanie zapomniany, jak wiele innych gwiazd sezonu".

W ostatnim zdaniu owej krótkiej charakterystyki poinformował jeszcze, że Delon został właśnie także producentem. Boussinot nie pomylił się chyba i dzisiaj możemy już nie martwić się o to, czy historia kina będzie kiedyś, po latach, wspominać nazwisko gwiazdy nr 1 kina francuskiego. 41-letni Alain Delon prosperuje i jako biznesmen, i jako artysta. W wywiadach podkreśla, że oba te oblicza są w jego wypadku nierozdzielne, że sam buduje swoje sukcesy, kalkulując zyski i straty, zanim zdecyduje się pokazać na ekranie. Jego zainteresowania nie ograniczają się zresztą tylko do filmu. Jest właścicielem stajni wyścigowej i floty helikopterów, menażerem bokserskim, a także miłośnikiem sztuki i kolekcjonerem. Życzliwi poprzestają na tym wyliczeniu, nieżyczliwi wspominają także o jego związkach i przyjaźniach wśród gangsterskiego podziemia, o skandalu sprzed kilku lat, kiedy to w tajemniczych okolicznościach został zamordowany jeden z „goryli" z jego obstawy. Kroniki towarzyskie odnotowują wiadomości o romansie z Mireille Darc, nie zapominając o poprzednich paniach jego serca, wśród których były Romy Schneider i eks-żona, Nathalie Delon.

A sam Delon? Przedstawia siebie jako człowieka interesu, który najwyżej ceni niezależność i dobre, fachowe rzemiosło. Być może chce w ten sposób zatrzeć towarzyszący mu przez wiele lat epitet — amator. Jego pojawienie się na ekranie było niemal przypadkowe. Został zwerbowany do filmu wprost z nicejskiej ulicy, a po debiucie („Gdy wmiesza się kobieta", 1957) nikt nie wróżył mu długiej kariery. Dopomógł przypadek, ten sam „cudowny" przypadek, który w piosence na przykład dopomógł w wylansowaniu Mireille Mathieu. Ogłoszono ją następczynią Edith Piaf — natomiast Delon był jednym z kandydatów na miejsce opuszczone przez Gérarda Philipe'a. Jedynym atutem, jakim początkowo dysponował, była niezaprzeczalna uroda, chłopięca uroda romantycznego amanta. Poza tym miał urozmaicony życiorys, z którego doświadczeń mógł teraz czerpać, i zdecydowane pragnienie wybicia się. Musiał tylko trafić na reżysera, który odkryje i wykorzysta dwoistość jego postaci i zamiast ról sentymentalno-romantycznych powierzy mu rolę negatywną. Materiał tkwił właśnie w nieschematycznej biografii. Dziecko z rozbitej rodziny, wielokrotnie usuwany ze szkoły, aresztowany, w wieku 17 lat zaciągnął się do wojska i wkrótce był już kombatantem wojny indochińskiej. W Wietnamie trzykrotnie go awansowano i trzykrotnie degradowano.

W roku 1959 René Clément zrealizował film „W pełnym słońcu", w którym Delon zagrał swą pierwszą znaczącą rolę. Jego bohater był młodym, ubogim człowiekiem, którego ambicja i zazdrość uczyniła mordercą i oszustem. „W pełnym słońcu" stało się wielkim sukcesem Delona. Jako zimny, cyniczny morderca o niepospolitym uroku osobistym był znacznie bardziej przekonywający niż jako romantyczny kochanek w stylu dawnych „latin lovers". Również kino potrzebowało wówczas tego typu bohaterów. Na ekrany wkraczała „nowa fala". Żywa jeszcze była legenda Jamesa Deana. Sukcesy odnosili młodzi buntownicy — wychowankowie Actor's Studio Kazana i Strasberga. Rola negatywna nie skazywała już aktora na niepopularność. I Delon to rozumiał, rozumiał, że wzorów aktorskich powinien szukać u Marlona Brando i Paula Newmana, a we Francji raczej u Gabina niż u Philipe'a.

Potem nadeszły pamiętne lata 1960—62, kiedy zagrał kolejno w „Rocco i jego braciach" Viscontiego, „Zaćmieniu" Antonioniego i znów u Viscontiego w „Lamparcie". Także i

Piętno podwójnej tożsamości

dzisiaj Delon przyznaje, że artystą, który wywarł na nim największe wrażenie, był właśnie Luchino Visconti. Zapewne w tamtych latach wrażenie to było obopólne. Piękny, ale jakby skrywający pod tą urodą wewnętrzne zło, Delon stał się aktorską muzą wielkiego włoskiego reżysera, którego tego rodzaju melanż moralny i estetyczny wręcz fascynował. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności aktorskie dojrzewanie Delona zbiegło się w tym przypadku ze zdobyciem pełnej artystycznej samoświadomości przez Viscontiego. Ambiwalentność moralna bohaterów Delona, którą Clément ukazał w formie ekstremalnej, w filmach Viscontiego zyskała wspaniałe pogłębienie psychologiczne. Oto Rocco, wychowany w surowym kanonie moralnym włoskiego Południa i rzucony w wielkomiejskie warunki Mediolanu, zaczyna się przepoczwarzać, stawać innym człowiekiem. A równolegle z zachodzącą w nim przemianą rozpada się system etyczny, który do tej pory wyznawał. Im bardziej gorzkie są jego życiowe doświadczenia, im lepiej poznaje smak winy i gorycz ekspiacji, tym bardziej archaiczna wydaje się formacja kulturowa, wśród której wzrastał i formował swój światopogląd. Clément nauczył Delona, jak grać pięknych chłopców zżeranych przez wewnętrzne zło, Visconti pokazał, że ta triumfująca uroda i witalność

Kult profesjonalizmu

„Monsieur Klein"

może skrywać zwyczajną słabość, że to nie zło kryje się pod pięknem, ale piękno jest bezradne wobec zła. (Później drogą wytyczoną przez Delona poszedł Helmut Berger, najlepsze chyba medium koncepcji artystycznych Viscontiego).

Nauka wyniesiona ze współpracy z Viscontim trwale odcisnęła się na aktorstwie Delona. Od tej pory wszyscy jego bohaterowie zawsze będą rozdarci ową wewnętrzną sprzecznością, naznaczeni piętnem podwójnej tożsamości. Nawet w pozycjach czysto rozrywkowych Delon szukać będzie ról o takiej właśnie charakterystyce. „Czarny tulipan" — opowieść kostiumowa o braciach bliźniakach, z których jeden jest dobry, a drugi zły, czy „Zorro" — klasyczny bohater filmu płaszcza i szpady, który w dzień jest łagodnym bawidamkiem, a w nocy przeistacza się w nieustraszonego obrońcę sprawiedliwości. W całej serii „czarnych" filmów gangsterskich Jean-Pierre Melville'a (w Polsce widzieliśmy tylko ostatni — „W kręgu zła") Delon ożywi klasyczny schemat dobrego-złego przestępcy (podobną rolę miał w amerykańskim epizodzie swojej kariery, w filmie „Był sobie złodziej" Ralpha Nelsona).

Ukoronowaniem aktorskiej drogi jest tytułowy Monsieur Klein z filmu Josepha Loseya. Oto co mówi o tej postaci sam Delon: — *Jest to rola całkowicie dramatyczna, ale z elementami ironii i humoru. Gram Francuza pochodzenia alzackiego. W roku 1942, w okupowanym przez Niemców Paryżu, Klein zdaje się nie dostrzegać rozgrywających się wokół niego dramatów, prowadzi życie pełne przyjemności, jakby wojny nie było. Ale pewnego dnia odkrywa egzystencję innego Kleina, Żyda, który używa jego osobowości dla ukrycia swej działalności w ruchu oporu. I wtedy Monsieur Klein wyrusza na poszukiwanie innego Kleina. Tym, co najbardziej cenię w tym filmie, jest jego kafkowska atmosfera i staranność, z jaką zrekonstruowano ów trudny okres. „Monsieur Klein" jest freskiem społecznym, ale także studium ludzkiej samotności. Jako aktor i jako producent jestem dumny, że mogłem przyczynić się do jego powstania.*

Jak widać, Delon dojrzewał nie tylko jako aktor, ale i jako producent. Obecnie jego nazwisko firmuje filmy powstające na dwóch biegunach współczesnego kina — przykładami mogą tu być „Borsalino", błyskotliwie zrealizowany dramat gangsterski, i wspomniany już „Monsieur Klein", któremu przypadł zaszczyt reprezentowania Francji na ostatnim festiwalu w Cannes.

Natomiast profesjonalną sprawność aktorstwa Delona krótko i celnie scharakteryzował sam Losey: *Przed rozpoczęciem zdjęć rozmawialiśmy z Delonem o tej roli przez kilka wieczorów. Potem Alain włożył buty pana Kleina i wszystko poszło znakomicie.*

Z Jeanem Gabinem w filmie „Dwaj ludzie z miasta"

Kim więc jest Delon? Na pewno czołową gwiazdą kina francuskiego, artystą, który doskonale zrozumiał mechanizmy ukształtowane w komercyjnym kinie amerykańskim. *Najszczęśliwsze momenty mego życia? Kiedy stałem przed kamerą i wiedziałem, że robię dobrą robotę. Bowiem najwyżej cenię sobie profesjonalność, a najbardziej lękam się rutyny. Tego właśnie nauczyłem się od Gabina i próbuję to stosować w swojej pracy i swoich interesach.*

Ten kult profesjonalizmu, drażniący nieco polskie ucho przyzwyczajone do innych artystycznych deklaracji, stanowi jednak chyba o sile Delona. Leciutki, zimny dystans, jaki stwarza wokół siebie na ekranie, jest zapewne świadectwem czujnej samokontroli dawnego amatora, który postanowił zostać zawodowcem.

WOJCIECH JĘDRKIEWICZ

Testament filmowca

Tylko indywidualności wielkiej miary są w stanie zaproponować coś ekwiwalentnego w miejsce samej „prozy", odsłaniając swój warsztat i proces tworzenia.

Nie bez racji konstatowano, że „Osiem i pół" Felliniego to pasjonujący raptularz okresu niemocy włoskiego geniusza; rzecz o tym, jak nie mógł on zrealizować filmu. Przykład o wadze przestrogi. Mannowski precedens — „Jak powstał *Doktor Faustus*" — książka o książce — był przecież czymś innym niż narcyzowatym przeglądaniem się pisarza we własnym zwierciadle. Kiedy poprzez autotematyzm zaczyna się rozumieć zabawę w tworzenie — jak choćby w przypadku niektórych filmów Robbe-Grillet'a (z „Trans Europe Expressem" na czele) — rzecz staje się irytująca i jałowa. Autotematyzm nierozdzielnie łączy się ze szczerością i odwagą, z rzeczywistym obnażaniem się artysty, który chce poprzez ten akt wypowiedzieć coś doniosłego, co jednocześnie nie daje się ukształtować w konwencjonalnej formie prozy narracyjnej.

Szansę filmowego „dzieła o dziele" uświadamia, pokazany po śmierci Pier Paolo Pasoliniego, „Notatnik na temat Orestesa Afrykańskiego", pochodzący z okresu prac przygotowawczych nad nową wersją tragedii Ajschylosa, mającą kontynuować linię „Edypa króla" i „Medei". Być może wrażenie, jakie wywiera „Notatnik...", wzmaga świadomość, że temat nie zostanie już w tym kształcie podjęty i kontynuowany, a nade wszystko, iż mówi do nas z ekranu człowiek, który już nie żyje. Jeżeli jednak nazwałem ten godzinny dokument „testamentem" włoskiego filmowca, to uczyniłem tak z daleko poważniejszych pobudek. Otóż „Notatnik..." nosi właśnie klasyczne cechy dokonania autotematycznego bez cienia minoderii i pozy. Pasoliniemu potrzebny był ten szkicownik utrwalony na taśmie filmowej i magnetofonowej, by, po pierwsze, mieć dla swych współpracowników coś w rodzaju sugestywnej eksplikacji, próbki przyszłego zamierzenia, która dawałaby już przedsmak trudności i satysfakcji związanych z „Orestesem Afrykańskim"; po wtóre — i decydujące — aby sprawdzić coś na własny, twórczy użytek.

W „Notatniku..." Pasolini nie tylko wykłada swą aprioryczną koncepcję uwspółcześnionego mitu o Orestesie, tak jak objawiła mu się ona w trakcie ponownej lektury greckiego klasyka, ale konfrontuje tę wersję z zastaną rzeczywistością Czarnego Lądu i z samymi Afrykanami zaproszonymi do współpracy. Uczestniczymy zatem w niecodziennej przygodzie twórczej. Zostajemy dopuszczeni, na prawach świadków, do wszystkich trzech etapów rodzenia się idei, wizji i ostatecznej formy scenariusza. Dzięki nakręconym przez Pasoliniego zdjęciom na wąskotaśmowym filmie, nagraniom dyskusji i rozmów — poznajemy ideę prymarną, potem obserwujemy jej ewolucję i transformacje pod wpływem pojawiania się coraz to nowych momentów. To nie sztucznie udramatyzowana fabuła „zza kulis realizacji", lecz wiarygodny raptularz problemów filmowca, który swej twórczości nie traktował jako czegoś zamkniętego, autonomicznego, lecz uważał ją za funkcję swojej głównej działalności politycznej, gdzie film stawał się środkiem rozpoznania określonych zjawisk czy procesów.

Taki był casus „Notatnika na temat Orestesa Afrykańskiego". Pasolini przeczuwał, że ma okazję powiedzieć coś więcej, niż udawało się to dotąd filmowcom europejskim, wkraczającym na teren Czarnej Afryki. Mit o mścicielu swego ojca, Orestesie, który trafia przed sąd, by się oczyścić i wyzwolić, który rezygnuje z zasady „oko za oko" na rzecz legalnego i demokratycznego systemu wymiaru sprawiedliwości — był, oczywiście, pretekstem. Pasoliniego interesował skok mentalności afrykańskiej w konsekwencji zderzenia tamtej cywilizacji z porządkiem europejskim, przejmowanym nieuchronnie wraz z pojawieniem się samodzielnych instytucji wyzwolonych kolonii i plemion. Intuicyjnie czuł, iż zetknie się z całym kompleksem neokolonializmu i względności postępu, jaki wzór zachodni przyniósł wielu krajom tego kontynentu. Rekonesans filmowy dostarczył ważnych korekt: rzeczywistość okazała się bardziej złożona od wizji wyobrażonej.

Studenci afrykańscy dyskutujący nad materiałem filmowym przywodzą Pasoliniego do gorzkich konkluzji. Nie tylko relatywny wydał mu się wzór cywilizacji, która miałaby być ostoją demokracji i porządku w przeciwstawieniu do prymitywnych i zwyczajowych praw; ujawniły się też nowe momenty komplikujące wyidealizowany, teoretyczny punkt widzenia na proces samodzielnego rozwoju Czarnego Lądu. Uniwersytet, w którym studenci mogą się uczyć wyłącznie z podręczników angielskich i francuskich, świadomie i celowo uzależniających sposób myślenia nowej elity, inteligencji afrykańskiej, od wygodnych dla Europejczyków schematów. Wymogi nowoczesności w produkcji i handlu przy zacofanej mentalności zatrudnionych. Najnowsza broń do prowadzenia walki pomiędzy plemionami i grupami, a styl rozumowania należący do ery łuku i kołczanu. Staje się jasne, dlaczego nie można było zrealizować „Orestesa Afrykańskiego" z jego piękną, ale spekulatywną i bardzo literacką tezą. Rzeczywistość zmiażdżyła wizję twórcy.

Pasjonujący raptularz narodzin i śmierci jednego filmowego pomysłu. Zapis wykraczający poza swą bezpośrednią wartość, poza sprawę konkretnego tematu. Niezwykłe wejście w świat twórczy Pier Paolo Pasoliniego: w jego jasny i klarowny styl myślenia, argumentację, sposób organizowania materiału. Raz jeszcze potwierdziła się stara prawda: dzięki rejestracji filmowej staliśmy się bogatsi o wartości, które przedtem bezpowrotnie znikały wraz ze śmiercią człowieka. „Notatnik na temat Orestesa Afrykańskiego" to niepowtarzalne spotkanie z żywym Pasolinim, z jego umysłowością i temperamentem.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Pier Paolo Pasolini

Co mi tam torpedy...

Ludzie, czytajcie korespondencje i sprawozdania prasowe z III Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Reklamuję konkurencyjną działkę kina fabularnego nie tak zupełnie bezinteresownie, a dlaczego — przekonacie się sami.

Bo oto na naszych oczach rozwija się proces dokumentalizacji fabuły, karierę robi termin — paradokumentalizm.

Jak kiedyś — paramilitaryzm
oraz — paradentoza
oraz — parapsychologia

Nie mieszać z „paraszutistem" — to znaczy spadochroniarz. Nie mieszać z paradą, parafią, parafiną, parafrazą, Paragwajem, paralaksą, Paramountem, parapetem, paranoizmem, parawanem oraz paratereoidyną.

Zobaczycie, jak rychło narodzi się w polskim filmie fabularnym nowa polska szkoła fabularno-paradokumentalna; już się narodziła i popiskuje z cicha. Damy jej kuksańca z boku, a rozkrzyczy się na całego jak szkoła podstawowa — na wielkiej przerwie. Paradokumentalizm dał znać o sobie na gdańskim festiwalu w postaciach rozmaitych. Np. w treści, ale tylko niestety — jak u Łomnickiego w filmie „Ocalić miasto". W formie — jak np. u Trzosa-Rastawieckiego w filmie „Skazany"; w doborze sił i środków — jak np. u Piwowskiego w filmie „Przepraszam, czy tu biją". Trochę tego dokumentalizmu w treści, formie oraz w doborze jest również u Kieślowskiego w filmie „Blizna", aczkolwiek więcej niż treści, formy i doboru jest tam reminiscencji dokumentalnych. I gdyby zebrać do kupy parę filmów dokumentalnych — „Puławy godzina 0" Wionczka, „Hydrobudowa" Ewy Kruk oraz „Środek drogi" Andrejewa, a do tego coś nie coś z serialu Zbigniewa Chmielewskiego „Dyrektorzy", przepuścić to wszystko przez komputer i doprawić indywidualnością reżyserską — „Blizna" jest gotowa. Hoffman robił „Trylogię" wspak, od Kieślowskiego oczekuję „Rany", a potem „Cięcia".

Ale dość głupich żartów.

Kiedyś w „Ekranie", ale dawno temu, gdy Ochalski był bardzo malutki, a Żaryna jeszcze w ogóle na świecie nie było, a jeśli był, to nie był jeszcze tak bardzo sławny — w tym „Ekranie" drukowało się cykl artykułów publicystycznych pod nazwą „Inspiracje publicystyki i reportażu". Tak dokładnie to wszystkich tez cyklu nie objawię. W ogólnych zarysach jednakże biegło o to, aby film polski (fabularny, oczywista) nie czerpał natchnienia z księżyca albo ze SPATiF-u, lecz prosto z życia, za pośrednictwem publicystyki i reportażu. Do SPATiF-u czasem trudniej trafić niż na księżyc (Himilsbach świadkiem), ale już najtrudniej trafić w jądro życia. Młodzi gniewni entuzjaści lat około 30 do 43 żądali bezwzględnie prawdy. Obóz umiarkowany — który też w czasie dyskusji festiwalowych dał się zauważyć — życzył sobie prawdy na ekranie. Obóz oportunistyczno-wsteczny nadmieniał natomiast mimochodem, że nie byłoby źle, gdyby film polski fabularny objawiał prawdę o życiu nas wszystkich i o prawdziwych problemach nurtujących nasze społeczeństwo.

Parafabularyzm nie jest sprawą nową, ale kiedy przenikał film dokumentalny, był dla tego filmu najwyższą naganą. Paradokumentalizm nie jest nową sprawą, ale jest pochwałą filmu fabularnego, choć przecież nie jest receptą na prawdę. Bo można mówić prawdę i można kłamać równie dobrze fabułą, dokumentem, parafabułą oraz paradokumentem. Jak też mówić prawdę całą albo po kawałku. Niech mi ktoś wytłumaczy, co to jest prawda w utworze. Czyja to prawda. Każdy pod sercem nosi swoją własną prawdę. Pokażesz w dokumencie stu facetów i ich prawdę, a zza kadru wychynie sto pierwszy ze swoją. Wymyślisz dla fabuły dwa tysiące czterech bohaterów głoszących swoje prawdy, a dwutysięczny piąty wyjrzy zza kadru i powie, że to nie jest jego prawda. W głoszeniu nie ma różnic między fabułą a dokumentem. W filmie nie ma różnicy między dokumentem a fikcją. Kino może omamić albo nie, i to się liczy.

Nie lubię kalamburów ani też gry półsłówek. Ale tu się prosi sama, ta gra.

Idzie sobie para i wszyscy mają za złe. Para legalna i szczęśliwa budzi zazdrość. Para legalna i nieszczęśliwa — wredne współczucie. Para nielegalna a nieszczęśliwa — prawdziwe ludzkie odruchy: a dobrze wam tak.

Nie lubię kalamburów ani żadnych qui pro quo, ani gry półsłówek. Ale ta — aż się sama prosi.

Admirał Nelson podobno powiadał, kiedy trzeba było: „Co mi tam torpedy — pełną parą naprzód". A to już nieważne, że torpeda została wymyślona w pięćdziesiąt siedem lat po śmierci admirała Nelsona. Z parą też jeszcze było nie tak. Ale widocznie admirał miał nosa.

Póki co, paradokumentalizm jest zjawiskiem w polskim filmie dość widocznym i choć nawet dość powszechnym, to niepowszechnym, więc twórczym i atrakcyjnym.

Biały koń

„Beniamiszek" Włodzimierza Olszewskiego jest utrzymaną w turgieniewowskiej konwencji gawędą-opowieścią o ludzkich namiętnościach i samotności; może należałoby więc w podobnym tonie gawędy-przypowieści o nim pisać.

Chociaż utwór ten obleczony został (zgodnie z literackim pierwowzorem) w kostium XIX-wieczny, proponuje on współczesnemu widzowi refleksję nie poddającą się dezaktualizacji.

Bohater — Jacek Żegota — jest dziedzicem zrujnowanego dworu. Ruiny niegdyś świetnego domostwa, okoliczne pola i lasy oraz jedyny służący, Ignacy, są świadkami dramatu samotności człowieka o niewyczerpanych zasobach energii, pełnego sił witalnych, lecz pozbawionego możliwości ich wykorzystania. Los zsyła mu zadośćuczynienie w postaci pięknego, białego konia. Żegota odzyskuje wiarę w przyszłość; ma upragnionego przyjaciela, nie jest już skazany na samotność. Fortuna, jako że kołem się toczy, teraz zaczyna mu sprzyjać. Także Beniamiszek spełnił wszystkie pokładane w nim nadzieje, jest nie tylko pięknym i mądrym koniem, lecz ma również temperament bliski temperamentowi swego pana. Podobieństwo doznań i reakcji stanowi o nierozerwalności związku dwóch różnych istnień — człowieka i konia. Beniamiszek, Miszek — jak pieszczotliwie nazywa go Żegota — staje się wyznacznikiem człowieczeństwa zdziwaczałego dziedzica. Na naszych oczach arogant i brutal przechodzi metamorfozę, odkrywa pokłady subtelności, tkliwości i prawdziwego przywiązania. Jest to zresztą przemiana pozorna, wszystkie te cechy posiadał i dawniej, tylko nie miał sposobności ich zademonstrować. Nie jest to właściwie miłość do konia, lecz wielka, męska i dojrzała przyjaźń zrodzona z wzajemnego zrozumienia i obopólnej potrzeby. Główną jej cechą jest trwałość, nieprzemijalność, pewność uczucia. Lecz w sielankę, której kres, zdawałoby się, położyć może jedynie śmierć, ingeruje ktoś z zewnątrz. Beniamiszek zostaje ukradziony.

Kiedy minął pierwszy atak rozpaczy, Żegota wyrusza, by odnaleźć konia. Ale czy ten, z którym wraca do domu, jest owym zaginionym? Przez pewien czas Żegota próbuje się oszukiwać, wreszcie nie jest już w stanie robić tego dłużej. Nowy koń, który nie mógł zastąpić utraconego, zginie z ręki swego pana. W życiu bohatera zapanowała znów pustka. O ile przedtem leczył ją wódką, o tyle obecnie musiał nastąpić tragiczny finał. Zasmakowawszy prawdziwej przyjaźni, Żegota nie mógł już znieść samotności.

Bogusz Bilewski, bardzo dobry w roli Jacka Żegoty, budzi chwilami skojarzenia z Anthony Quinnem w pamiętnej „La stradzie" i „Greku Zorbie". Szkoda tylko, że reżyser nie zdecydował się na nadanie całości waloru uogólnienia, nadmiernie eksponując nieco zwietrzałą już symbolikę białego konia (to prawie Lotna) oraz „polskie" wtręty. Zabiegi takie z jednej strony brzmią fałszywą nutą w poetyce rosyjskości, którą przecież starano się zachować, z drugiej zaś — sprowadzają dramat na konkretny grunt, osłabiając jego wymowę jako jednego z dramatów ludzkiej egzystencji.

EWA WRÓBLEWSKA

BENIAMISZEK. Scenariusz (na motywach opowiadania Iwana Turgieniewa) i reżyseria: Włodzimierz Olszewski. Zdjęcia: Stanisław Loth. Scenografia: Jerzy Szeski. Muzyka: Piotr Marczewski. Wykonawcy: Bogusz Bilewski, Maciej Damięcki, Janusz Gajos. Produkcja: Zespół „Pryzmat" dla TVP, 1976

Tragikomedia własnego życia

Grey Gardens

Szare Ogrody. Taką nazwę nosi posiadłość położona na Long Island w East Hampton, eleganckiej dzielnicy Nowego Jorku. Obszerny, 28-pokojowy dom, duży zdziczały ogród dotykający niemal brzegu oceanu.

Właścicielkom posiadłości groziła eksmisja, mimo pokrewieństwa z Jacqueline Kennedy-Onassis. 78-letnia Edith Bouvier Beale jest ciotką byłej „First Lady" Ameryki. Bouvier to panieńskie nazwisko „Dużej Edie", rodzonej siostry Black Jacka Bouviera, ojca Jacqueline. Beale to nazwisko po mężu, prawniku Phelanie Beale, który porzucił żonę i posiadłość Grey Gardens, gdy fortuna Bouvierów stopniała na skutek krachu giełdowego w latach trzydziestych. Z małżeństwa Bealów pozostało troje dzieci. Najstarsza córka nosi to samo imię, co jej matka, a w odróżnieniu od niej nazywana jest od lat „Małą Edie". Była śliczną dziewczyną, marzyła o karierze tancerki. W lipcu 1952 roku zamieszkała na stałe z matką w Grey Gardens. Od tej pory nigdy właściwie nie opuściła East Hampton. Wyjątek uczyniła dla uroczystości związanych z zaprzysiężeniem prezydenta Johna Kennedy'ego, męża swej kuzynki.

Za sprawą tej kuzynki nie doszło do eksmisji mieszkanek Grey Gardens. Władze sanitarne Nowego Jorku cofnęły decyzję. Dom odremontowano, ogród uporządkowano. Ale wszystko pozostało jak dawniej: włóczące się wszędzie koty, porozrzucane resztki jedzenia, bałagan, wzajemne oskarżenia, rozczarowania, niewyżyte ambicje, dziwactwa, stare fotografie — jedyne świadectwa niegdysiejszej, minionej świetności tego domu, urody jego mieszkanek. Duża Edie jest starą, siwą, rozczochraną wiedźmą. Mała — pełną jeszcze ekstrawaganckich pretensji 56-letnią kobietą. Dwie okropne baby? Dwie wspaniałe aktorki?

I jedno, i drugie, chociaż nie są aktorkami filmowymi, a scenariusza filmu braci Davida i Alberta Maysles nie napisał Tennessee Williams, lecz samo życie. Temat odosobnienia, całkowitej izolacji, krachu marzeń, przegranego życia, niemożności pogodzenia się z klęską nie jest zresztą niczym nowym w kinie amerykańskim. Obecny był przecież w „Bulwarze Zachodzącego Słońca" Billy Wildera, we „Wszystko o Ewie" Josepha L. Mankiewicza. W tym ostatnim można było doszukać się śladów biografii samej Bette Davis, której w latach dwudziestych słynna tragiczka Eva La Galliene odmówiła talentu i nie przyjęła do swej szkoły dramatycznej, aby po kilku latach dowiedzieć się z recenzji, że „brzydkie kaczątko" przewyższyło ją kunsztem aktorskim. W filmie Wildera Gloria Swanson i Erich von Stroheim — najsłynniejsza gwiazda i największy reżyser niemego kina — przedstawili już całkowicie bez kamuflażu swój własny dramat z desperacką, ekshibicjonistyczną wręcz odwagą.

David i Albert Maysles przekroczyli bramę Grey Gardens uzbrojeni w lekkie kamery. Spędzili wraz z Dużą i Małą Edie sześć tygodni. Plonem był materiał wymagający 50 godzin projekcji. Montowali go przez dwa lata: montażystki Ellen Hovde, Muffie Meyer i Susan Froemke figurują w czołówce ich 95-minutowego filmu jako współautorki. W amerykańskim dokumencie spod znaku „cinéma-vérité" i „cinéma direct" bracia Maysles zdobyli sławę najznakomitszych portrecistów. Początkiem kariery była współpraca przy realizacji głośnego filmu Richarda Leacocka „Primary", dokumentu o wstępnych wyborach prezydenckich w USA w roku 1960, o rozgrywce między dwoma kandydatami partii demokratycznej: Johnem Kennedym i Hubertem Humphreyem. Później zaczęli sami realizować filmy; najbardziej znane to „Showman" (opowieść o życiu producenta filmowego Joe Levina), „Salesman" (historia domokrążnego sprzedawcy Biblii), „Beatlesi w Nowym Jorku". Teraz przyszedł sukces „Grey Gardens", filmu krążącego po ekranach międzynarodowych festiwali (Cannes, Locarno), a godnego szerokiego rozpowszechniania. Nigdy jeszcze kamera i mikrofon nie wdarły się tak głęboko w czyjeś intymne życie, nie przekazały tak przerażająco autentycznej atmosfery izolacji istot ludzkich. Powoływanie się na pokrewieństwo z Jacqueline Kennedy-Onassis i rodziną Radziwiłłów odgrywa rolę drugorzędną. Najważniejsze są obie mieszkanki posiadłości Grey Gardens. Do końca zresztą nie poznamy prawdziwych przyczyn ich izolacji. Rozczarowania? Tak. Ale bardziej niewspółmierność ambicji do możliwości. Może rzeczywiście obie miały talent? Kto wie? Kiedy Duża Edie nastawia płytę gramofonową i drżącym, starczym głosem zaczyna śpiewać przebój sprzed lat, „Herbatka we dwoje", zaczynamy wątpić, czy kariera śpiewaczki mogła rzeczywiście stać się jej udziałem. Kiedy Mała Edie demonstruje swe taneczne umiejętności wahamy się, czy kariera tancerki była najbardziej odpowiednia dla tej panny z dobrego domu. Mała Edie wspomina klęskę Francji w roku 1940. Jej matka odparowuje: „Tak, Francja poddała się Hitlerowi. Ale ty nigdy nie uległaś żadnemu mężczyźnie. Francja uległa, ale Edie nie". Obie były piękne. „Oto moja matka, dziewczyna z dobrej francuskiej rodziny. Jaka piękna twarz" — Mała Edie pokazuje stare zdjęcie. Jej własne też nie ukrywają urody, może tylko bardziej banalnej, bardziej „zamerykanizowanej". Dzisiaj trudno doszukać się śladów piękności w rysach obu kobiet. Zwiędłe ciała, stare twarze, rozczochrane włosy matki, ogolona głowa córki, nakrywana fantazyjnie wiązanymi szalami i turbanami. Ich nieustanne rozmowy, pełne wzajemnych oskarżeń, błyskające od czasu do czasu niespodziewanym dowcipem, inteligentnym humorem. Czy matka jest winna klęski córki-tancerki, czy ponosi odpowiedzialność za jej nieudane małżeństwa? Kto wobec tego jest winien, że nie zrealizowały się jej własne marzenia o karierze śpiewaczki?

Ani film, ani jego bohaterki nie udzielają na to odpowiedzi. Wolą odegrać przed kamerą tragikomedię własnego życia, dać niezwykły pokaz ekshibicjonizmu, obnażyć się całkowicie. Ten ekshibicjonizm budzi podejrzenia, że być może obie padły łupem sprytnych portrecistów-manipulatorów, którzy nadużyli ich zaufania, wybrali z kilkudziesięciogodzinnego materiału filmowego to, co najbardziej drastyczne. Podobno tak nie jest, obie panie widziały film, zgodziły się na wersję braci Mayslesów i zaakceptowały ją. Ale te zapewnienia nie zwalniają widza od uczucia niepokoju, że znalazł się w sytuacji kogoś, kto z wręcz psychopatyczną zachłannością podgląda czyjeś życie, czyjeś fantazmy, czyjś związek, w którym jest równie dużo miłości, jak i nienawiści.

Wspaniały, niezwykle żenujący film.

MARIA OLEKSIEWICZ

GREY GARDENS, realizacja David i Albert Maysles, USA

ZAGROŻENIE

POLSKA, 1976

Reżyseria: WACŁAW FLORKOWSKI. Scenariusz: Danuta Brzosko-Mędryk i Wacław Florkowski. Zdjęcia: Jacek Stachlewski. Scenografia: Wojciech Szpotakowski i Jerzy Skrzepiński. Muzyka: Henryk Kuźniak. Kierownictwo produkcji: Wojciech Karmoliński i Ryszard Jasionowski. Wykonawcy: Halina Winiarska (Maria Kamińska), Teresa Szmigielówna (oskarżona Steiner), Jerzy Przybylski (obrońca), Tadeusz Białoszczyński (sędzia), Marian Glinka (oficer śledczy), Tadeusz Schmidt (prokurator), Andrzej Bogucki (literat), Izabela Dziarska (pracownica Urzędu Imigracyjnego), Maria Klejdysz (więźniarka z Majdanka) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół „Profil". Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 94 min. Premiera w październiku br.

Rekonstrukcja autentycznego procesu o ekstradycję, który toczył się w 1972 r. przed Urzędem Imigracji i Naturalizacji w Nowym Jorku przeciw zbrodniarce z Majdanka, Herminie Braunsteiner-Ryan. Danuta Brzosko-Mędryk była w tym procesie głównym świadkiem oskarżenia.

ZAGADKA KASPARA HAUSERA

RFN, 1974

Scenariusz i reżyseria: WERNER HERZOG. Zdjęcia: Jörg Schmidt-Reitwein. Muzyka: Pachebel, Albinioni, Orlando di Lasso, Mozart. Wykonawcy: Bruno S. (Kaspar), Walter Ladengast (prof. Daumer), Brigitte Mira (Katarzyna), Hans Musäus (nieznajomy), Willy Semmelrogge (właściciel cyrku), Michael Kroecher (lord Stanhope), Henry van Lyck (rotmistrz), Enno Patalas (pastor Fuhrmann), Elis Pilgrim (pastor), Volker Prechtel (dozorca Hiltel), Gloria Doer (jego żona), Helmut Döring („mały król") i inni. Produkcja: Werner Herzog Filmproduktion. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 107 min. Premiera w DKF-ach i kinach studyjnych w październiku br. Tytuł oryginalny: „Jeder für sich und Gott gegen alle".

Głośny film (Wielka Nagroda Specjalna i Nagroda FIPRESCI w Cannes) o nie rozwiązanej w ciągu 150 lat zagadce człowieka odnalezionego w 1828 r. w Norymberdze w stanie „pierwotnej dzikości". Próba zgłębienia tajemnicy osobowości istoty ludzkiej poza nawiasem społeczeństwa.

ABU RAJCHAN BIRUNI

ZSRR, 1974

Reżyseria: SZUCHRAT ABBASOW. Scenariusz: Paweł Bułgakow i Szuchrat Abbasow. Zdjęcia: Chatam Fajzijew. Muzyka: Rumil Wildanow. Scenografia: Eduard Kalantarow. Wykonawcy: Pułat Saidkasymow (Biruni), Bachtijar Szukurow (młody Biruni), Razzak Chamrajew (Ibn Irak), Bimbołat Watajew (Mahmud z Ghazny), Wsiewołod Jakut (szach Kabus), Tamara Szakirowa (jego córka), Dilorom Kambarowa (Rajchana) i inni. Produkcja: Uzbekfilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 146 min. Premiera w październiku. Tytuł oryginalny: „Abu Rajchan Biruni".

Widowiskowo ujęta biografia wielkiego uczonego z Chorezmu, Abu Rayhāna Muhammada ibn Ahmada al-Biruni (973—1048), geografa, matematyka, pisarza, biologa, poety, filozofa, geologa, historyka, którego 1000 rocznicę urodzin obchodzono pod patronatem UNESCO. Rekonstrukcja nieznanych epizodów z historii mahometańskiego Wschodu początków XI wieku.

OD SIEDMIU WZWYŻ

USA, 1973

Reżyseria: PHILIP D'ANTONI. Scenariusz na podstawie opowiadania Sonny Grosso: Albert Ruben i Alexander Jacobs. Zdjęcia: Urs Furrer. Muzyka: Don Ellis. Scenografia: Ed Wittstein. Wykonawcy: Roy Scheider (Buddy), Victor Arnold (Barilli), Jerry Leon (Mingo), Ken Kercheval (Ansel), Tony Lo Bianco (Vito Lucia), Larry Haines (Max Kalish), Lou Polan (Carmine Coltello), Richard Lynch (Moon), Bill Hickman (Bo), Matt Russo (Festa), Joe Spinell (Toredano) i inni. Produkcja: Philip D'Antoni Productions — dla 20th Century Fox. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 101 min. Premiera w październiku br. Tytuł oryginalny: „The Seven-Ups".

Recenzja na str. 8.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa Tel. centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Czesław Petelski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Leśochowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: — do 25 listopada na styczeń, I kwartał, I półrocze roku następnego i na cały rok następny; — do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. ZDJĘCIA: M. Habdas, R. Sumik, J. Troszczyński, „Ciné-revue", Fox-Rank, „Kino", „Noi donne", Polfilm, PRF „Zespoły Filmowe", „Sowietskij Fiim", 20th Century Fox, UPI, Uzbekfilm, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 28.IX.1976 r. Zam. 1543. J-5.

INDEKS: 35806

Kinorama

FAKTY

Autor powieści „Szczęki", Peter Benchley, jest autorem kolejnego bestsellera „Głębia" (The Deep). Temat: poszukiwanie zatopionych skarbów korsarskich w głębinach Morza Karaibskiego. Film już w realizacji — reżyseruje Peter Yates („Bullitt"), w rolach głównych Robert Shaw i Jacqueline Bisset.

☆

W Związku Radzieckim działa ponad trzysta kin wyspecjalizowanych w programach dziecięcych i ponad 40 tysięcy wąskotaśmowych kin szkolnych. Filmy dla najmłodszego i młodego widza produkuje Wytwórnia im. Gorkiego oraz zespoły w innych wytwórniach, zorganizowane na wzór Zespołu „Młodość" w Mosfilmie. Dziennik „Prawda" przypomina, że młodzież w wieku 13—17 lat to w praktyce odbiorcy całego repertuaru filmowego radzieckich kin.

☆

Giulietta Masina, którą niedawno oglądaliśmy we włoskim serialu telewizyjnym „Eleonora", ukończyła film „Camilla" w reżyserii Sandro Bolchiego. Jest to dramat społeczny o współczesnej sytuacji kobiety w społeczeństwie włoskim. Jej partnerka, Rita Savagnone, uważana jest za jedną z najciekawszych aktorek charakterystycznych młodego pokolenia (patrz zdjęcie).

fot. Noi donne

Raquel Welch zakupiła prawa do ponownej realizacji słynnego niegdyś filmu japońskiego „Kobieta z wydm" Hiroshi Teshigahara według powieści Kobo Abe. Akcja przeniesiona zostanie do Meksyku (jak niegdyś „Rashomon", w nowej wersji — „Prawda przeciw prawdzie"), a sama Raquel zagra, oczywiście, tytułową rolę.

Romy Schneider fot. Ciné-revue

REALIZACJE

ODWIEDZINY U APOLLA

Reżyser Pierre Granier-Deferre traktuje „Kobietę w oknie" (Une femme à sa fenetre) jako najambitniejszy film w swej karierze. Autor „Kota" i „Wdowy Couderc" zdecydował się na adaptację powieści Pierre Drieu La Rochelle. Warto przypomnieć, że pojawienie się przed kilkunastu laty na paryskich ekranach „Błędnego ognika" Louis Malle'a według powieści tego pisarza spowodowało znaczne poruszenie właśnie ze względu na kontrowersyjną osobę autora. W dwudziestoleciu międzywojennym liczył się we Francji jako talent wybitny. Dadaista i surrealista, w latach trzydziestych — podróżnik i poszukiwacz przygód, od roku 1936 deklarował się jako faszysta, nacjonalista, antysemita, zwolennik przemocy. Miał antenata w pisarstwie. Barrèsa, w filozofii powoływał się na Nietzschego. Należał do partii Doriota — ideologa francuskiego faszyzmu. Podczas okupacji był jednym z najaktywniejszych kolaborantów. W roku 1945, w poczuciu całkowitej klęski popełnił samobójstwo. To samobójstwo pozwoliło mu uniknąć sądu.

Francuska krytyka wciąż analizuje przypadek Drieu, szuka w jego literackiej spuściźnie moralnych i psychologicznych źródeł tej postawy. Odnajduje je, zwłaszcza w „Błędnym ogniku", analizie życiowej klęski. Duch destrukcji, katastrofizm, twierdzą krytycy, był glebą, na której mogła wyrosnąć apologia gwałtu. Czy odnajdą je także w filmowej adaptacji „Kobiety w oknie"?

Michel Delain, reporter paryskiego tygodnika „L'Express", powołuje się na zdanie, wypowiedziane przez jednego z bohaterów filmu: „Dzisiaj nie odczuwamy braku architektów, lecz brak bogów". Philippe Noiret w białym garniturze i białym kapeluszu cedzi te słowa wśród ruin Delf. To zdanie napisał Jorge Semprun, współautor (wraz z reżyserem) scenariusza, oddaje ono jednak ducha prozy Drieu. Mimo upału aktorzy (obok Philippe'a Noireta — Romy Schneider i Victor Lanoux) zachowują dyscyplinę, a realizacja przebiega sprawnie.

Lata trzydzieste opisane przez Drieu, namiętna miłość damy z wielkiej burżuazji, bogatej i zblazowanej żony dyplomaty do rewolucjonisty ściganego przez policję, mają teraz za tło scenerię zatłoczonej turystami Grecji roku 1976. Fotografowie-amatorzy zdziwieni, że pośród kolumn świątyni Apolla ujrzeli twarz znanej aktorki, zajmują miejsca należne ekipie technicznej, porzucają przewodników opowiadających o skarbach sztuki starej Grecji. Wolą błagać o autografy dzisiejszych bogów. Nikt specjalnie się tym nie przejmuje. Granier-Deferre wydaje polecenia, a jego operator Aldo Tonti (72 lata, 180 filmów) ustawia światła. Reżyser mówi, że „Kot", „Wdowa Couderc", „Pociąg" dały mu markę reżysera filmów z francuskim „znakiem jakości". „Kobieta w oknie" jest czymś nowym w jego karierze.

Philippe Noiret nie czytał „Kobiety w oknie". Obiecuje sobie lekturę już po zakończeniu zdjęć. Natomiast Romy Schneider zna dokładnie utwory Drieu, umie nawet na pamięć niektóre fragmenty jego dziennika, pisanego tuż przed popełnieniem samobójstwa.

Aktorka niechętnie mówi o sprawach zawodowych. Ale wymienia nazwiska. Pierwsze z nich to nazwisko Viscontiego, który ją „stworzył", „narzucił" siłą Paryżowi, kazał podziwiać (mimo cudzoziemskiego akcentu) w sztuce „Jaka szkoda, że jest dziwką". Później był Welles. Ma o nim tylko tyle do powiedzenia: „Kiedy powie: przyjeżdżaj, jestem natychmiast tam, gdzie tego zażąda". Claude Sautet to reżyser jej najgłośniejszych filmów: „Maks i ferajna", „Cezar i Rozalia", obecnie „Mado". Alain Delon? Tak, oczywiście, szaleńcza miłość, a później czuła przyjaźń. Marco Ferreri marzył o powierzeniu jej roli w „Ostatniej kobiecie". Odpowiedziała — nie. — „To nie tylko kwestia wieku — twierdzi. — Są po prostu role, których nie umiem i nie chcę grać. Kiedy Ferreri ofiaruje mi pewnego dnia piękny portret kobiecy, zgodzę się".

DOM NA PRZEDMIEŚCIU

Katastrofa domu — dramatyczny moment obsunięcia się ściany czynszowej kamienicy — sfilmowany został z kilku kamer przez ekipę reżyserską Jiřigo Svobody. Jest to centralna scena filmu „Dom na przedmieściu", którego akcja rozgrywa się w 1929 roku — roku kryzysu ekonomicznego, obejmującego cały kapitalistyczny świat. Oto jeden z bohaterów: architekt Vondárek (gra go Josef Sěbek). To on jest twórcą planów kamienicy. Młody człowiek u progu kariery, poślubił właśnie pannę z bogatego domu, ma stanowisko w firmie budowlanej. A przede wszystkim — jest uczciwy. Teraz „grube ryby" z firmy zmuszają go do przyjęcia winy na siebie. Jeżeli przyzna się przed sądem, nie dopuści do śledztwa, dostanie najlepszych adwokatów i „odszkodowanie" wypłacone natychmiast ciepłą rączką...

Film Jiřigo Svobody przypomina nieco sytuację opisaną w powieści Nałkowskiej „Granica". Jest to problem moralny jednostki wpisanej w mechanizm systemu kapitalistycznej gospodarki, systemu który wymaga przyjęcia pewnych „reguł gry". W dalszych rolach: Bronislav Križan (komunistyczny dziennikarz Havelka), Jiří Kodel (jeden z właścicieli firmy) i Luděk Munzar (komisarz policji).

Bronislav Križan w filmie „Dom na przedmieściu" fot. Kino

FAKTY

Ukazała się oczekiwana z zainteresowaniem autobiograficzna książka Liv Ullmann „Zmiana" (The Change). Norweska aktorka opisuje z chłodnym humorem swoje pożycie z Ingmarem Bergmanem, który jest ojcem jej 9-letniej córki i, mimo rozstania, przyjacielem i współtwórcą jej największych sukcesów artystycznych.

☆

Raz jeszcze „Dwanaście krzeseł" Ilfa i Petrowa — jako czteroodcinkowy film telewizyjny, nad którym pracuje reżyser Mark Zacharow, Andriej Mironow gra Ostapa Bendera, Lidia Fiedosiejewa-Szukszyn — madame Gricacujewą.

KINEMATOGRAFIKA

JAN MŁODOŻENIEC